



PL  
635  
N42  
v.5

Nihon gendai bunsho koza

East Asia

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---





Digitized by the Internet Archive  
in 2011 with funding from  
University of Toronto







# 座講章文代現本日

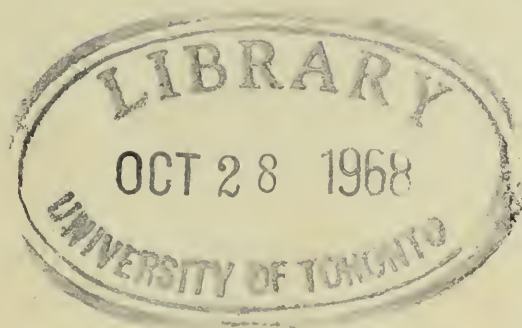
篇術技

---

*Librairie Koseikaku*

版閣生厚

PL  
635  
N42  
v. 5



# ☆ 目次

——日本現代文章講座〈技術篇〉



〈脚本の構成と技術〉

現代劇脚本の構成と技術

舟橋聖一 一五〇

プロレタリア劇脚本の構成と技術

千田是也 一六六

児童劇脚本の構成と技術

長尾豊 一六九

レヴュウ脚本の構成と技術

森岩雄 一七〇

ラヂオ・ドラマの構成と技術

仲木貞一 二〇〇

シナリオの構成と技術

六車修 二二一

〈詩歌の構成と技術〉

現代詩の構成と技術

萩原朔太郎 二三四

児童詩の構成と技術

百田宗治 二五九

漢詩の構成と技術

小村定吉 二五四

短歌の構成と技術

窪田空穂 二七一

プロレタリア短詩の構成と技術

森山啓 二六〇

俳句の構成と技術

萩原井泉水 二六一

標語の構成と技術

須藤鐘一 三〇〇

大衆小唄の構成と技術

佐伯孝夫 三〇〇

〈小説の構成と技術〉

大衆現代小説の構成と技術

加藤武雄

二

大衆娯物小説の構成と技術

長谷川 伸

五

長篇小説の構成と技術

尾崎士郎

三

短篇小説の構成と技術

阿部知二

五

プロレタリア小説の構成と技術

前田河廣一郎

六

探偵小説の構成と技術

大下宇陀兒

四

ユーモア小説の構成と技術

辰野九紫

六

少年小説の構成と技術

安倍季雄

六

少女小説の構成と技術

北川千代

一三

〈讀物の構成と技術〉

中間讀物の構成と技術

高 田 保

一八

雜文の構成と技術

中村正常

二〇

實話の構成と技術

田中貢太郎

二七

童話の構成と技術

濱田廣介

二三

隨筆の構成と技術

久野豊彦

二四

〈作文の構成と技術〉

學術論文の構成と技術	戸坂潤	三八
文藝批評の構成と技術	春山行夫	三九
新聞記事の構成と技術	鈴木文史朗	四〇
學校作文の構成と技術	塚本哲三	四二
兒童綴方の構成と技術	野村芳兵衛	四三
商業文の構成と技術	服部嘉香	四七

☆小説の構成と技術

## 大衆現代小説の構成と技術——加藤武雄

### 一 大衆（通俗）小説の條件

大衆小説すなはち通俗小説は純文學に對して言はれる言葉で、其の名の如く、通俗に、一般の讀者に解るやうに書かれた小説である。藝術小説は、作者が讀者を殆んど念頭に置かず、唯自己の藝術的欲求に従つて自分の書きたいと思ふことを自由に書いたものである。これに反して通俗小説は、讀者を念頭に置いて、讀者に感動を與へたり、又は面白く讀ませようとして書いた小説である。

勿論これは便宜上から分けて言つて見たに過ぎないので、純文學といへども讀者を全然豫想しないわけでもなく、通俗小説といへども、作者の藝術的欲求に依らないといふわけではない。唯通俗小説は文學に對する特別の教養をもつてゐない一般の、素人の讀者が讀んでも、よく解つて且面白い小説でなければならぬ、といふ一つの條件を具備しなければならぬ。そこが純文學と異つてゐる點である。

### 二 面白さ

従つて通俗小説にとつて第一に必要な要素は面白味である。讀んでちつとも面白くない通俗小説などといふものは、あり得ないし、また存在を許されない。如何に六ヶしい思想を含み、如何に精緻な描寫をしよう



と、讀者が一向興味を起さないやうな作は、通俗小説として落第である。

然しその面白味といふことが、通俗小説にあつては質的よりもより多く量的のものである。芥川龍之介の「戲作三昧」にも面白味はある。チエホフの「櫻の園」にも面白味はある。然しこれらの作の面白味と「金色夜叉」や「不如歸」の持つてゐる面白味とは、そこかなりの相違がある。「戲作三昧」の面白味は千人の内百人位しか理解しないだらう。然し「不如歸」には恐らく千人が千人興味をひかれるに違ひない。言ひかへると「戲作三昧」には千人の中九百人は興味をひかれずに、退屈して終ふのに、「不如歸」には千人が千人まで終りまで興味をもつて讀みつづけるのである。

ここに通俗小説の面白味の秘密がある。何故に「戲作三昧」より「不如歸」の方に一般の讀者は興味をひかれるか。それは「不如歸」の方が解り易く、且波瀾に富んでゐて、波子といふ可憐な女性の運命の息詰るやうな展開があるからである。

つまり通俗小説が一般の讀者をひきつけるのは、その筋にあり、波瀾にあり、事件の發展にある。「戲作三昧」にある心境の深さ、高さ、その描寫の精妙さ、觀察の鋭さ、等は、何等藝術的修練を経てゐない一般の讀者には、理解できないのである。然し「不如歸」の波瀾に富み哀切を極める波子の運命には、文字を讀むことのできるものは、誰でも異常な興味と同情とを感じるのである。

では何故に讀者は、波瀾を好み、事件の發展を好むか。これはなかなか面倒な問題だが、讀者はその波瀾のなかに、その異常な、また痛切な運命の展開のなかに、自分の感情を移入して、息詰るやうな想像の世界を経験することができからである。誰でも自己の日常生活といふものは、大抵單調な、平凡なものである。朝七時に起きて、飯を喰べて會社へ出勤して、帳面と首つ引きで一日を過ごし、夕方歸る、とか、女な

ら一日中家の中で、三度の御飯の仕度と跡片附けと、掃除と子供の世話とか、毎日このくり返して日を送つてゐる。だから彼等はせめて想像の世界だけでも、單調でない、異常な世を求める。彼等の内なるロマンチズムの精神がそれを欲する。そして「金色夜叉」を読み、「レ・ミゼラブル」を読むで、恰も自分が間貫一であり、ジャン・バルジャンであるかの如く、昂奮して、喜んだり悲しんだりして、實生活に於て充たされぬ渴望を醫するのである。そしてその渴望の醫される度が強ければ強い程、彼等はその作に面白味を感じ満足を感じるのである。

### 三 筋

通俗小説は第一に筋が必要である。筋のない通俗小説などといふものは、到底讀者の興味を繋ぐことはできないだらう。前に述べた如く、一般の讀者は、小説の中に平凡な日常瑣煩事の描寫を求めてはゐない。單調な生活の報告を求めてゐるのではない。何かロマンチックな事件を求めてゐる。その事件は波瀾に富んでゐる程いい。異常な運命、哀切な運命、またはひどく幸運な運命でもいい。さういふ波瀾重疊した事件の展開の中に、自己の感情を移入して、作中の人物と共に喜んだり悲しんだりして、自ら満足を感じるのである。だから通俗小説には是非とも何等かの事件が必要である。然しその事件は唯單に波瀾に富んでゐるとか變化に富んでゐるとかいふだけでは不充分である。重疊した變化の中に一定の發展がなければならぬ。そしてその發展は終局に於て何等かの解決を與へられてゐなければならぬ。出来るなら一定の發展の後にクライマックスに達し、大團圓に到達してゐることが必要である。

これが通俗小説の所謂筋である。「不如歸」でも「金色夜叉」でも、「レ・ミゼラブル」でも皆かういふ意

味での筋を持つてゐる。筋は通俗小説にあつては一つの建築の骨組みのごときものである。しつかりした立派な骨組みの上にのみ、立派な建築が成される。

筋の構成の上で注意すべきは、長篇の筋には大抵の場合、何等かのストラッグル——争闘が必要であるといふ事である。ストラッグルは讀者の興味を誘發する。争闘の展開につれて、結果がどうなるかと讀者は手に汗を握るやうな氣持で讀み進む。

ストラッグルと同時にコントラストといふことも、筋の構成に必要なことである。バルザックの「ユウジ・グランデ」の純潔な令嬢と獸的な男との對照のごとき、好い例である。

對照的な人物を出して争闘させるといふやうなことは、一層効果的である。争闘には色々の原因がある。性格の相違、境遇の相違等に基く争ひ、性格と性格との争ひ、個人と社會との争ひ、個人と運命との戦ひなど、いづれも好箇の題目である。三角戀愛や男女間の争ひなども亦争闘の好箇の例である。三角戀愛は愛の争闘であり、男女間の争ひは性の争闘である。また親と子との新舊の時代の相違に基く争ひのごときも、この材料となるであらう。

#### 四 文章

讀者の中には會社員もあれば女工もある。娘もあれば、隠居さんもある。下駄屋さんもあれば、田舎の百姓もあり、漁師もある。これらの人々に、一樣に讀んで面白味を感じさせるには、先づ文章が解り易くなければならぬ。どんな面白い筋が書いてあらうと、難解苦澁な文章では、多くの讀者を擱むことはできない。

純文學作品にあつては、通常その文章に、作者の個性が滲み出してゐる程いとされてゐるが、通



俗小説にあつては、多數の讀者に理解され、愛好されるといふ事が眼目であるから、平俗、簡潔が主であつて、個性はさまで重要でない。寧ろ時として、個性の強過ぎる文章は、通俗小説には不向きの場合も少くない。何故なら個性の強い文章は、作者一個の好みとか趣味とかいふ臭みが強いから、半數の讀者は好むにしても、他の半數の讀者はそれを反撥するからである。

この意味で通俗小説の文章は、出来るだけ特殊性を避けて普通性に就かねばならぬ。解り易く言へば一般向きでなければならぬ。これは解り切つたことのやうであるが、大變重要なことである。従つて通俗小説の文章の勉強は、我流の勉強ではない。文章を一つの文章道として、偏らない健全な勉強が必要である。

勿論かうは言つても通俗小説の文章に、作者の個性の出るのを、一概に排斥するわけではない。また個性を全然出さないなどといふことが出来るわけのものでもない。菊池寛、久米正雄、中村武羅夫、牧逸馬等の現代の流行作家の文章にも、何れもそれぞれの個性は出てゐる。然しこの人々の文章にある個性は、或普遍的または一般的な文章道としての網目を一旦通つて、自然に滲み出たそれである。従つてそこには洗鍊されたものの持つ光澤または潤ひがある。

要は獨り好みの文章、我流の文章でなく、偏らない、健全な、素直な、文章であることが必要である。

## 五 會話

會話は、通俗小説に於ては殊に重要なものである。通俗小説の讀者は會話を好む、かう言つても強ち筆者の獨斷ではない。初め二三頁も説明がかつた地の文章が続くと、大抵の讀者はその小説を投げ出すか、またはその地の文章をろくろく讀みもしないで、飛ばして先きを讀む。それは會話には生きた動きがあり變化が

あるからである。くだくだしい説明より一つの會話によつて、場面を生かす、といふ心懸けが通俗作家には必要である。

何故會話が大事かといふと、それには色々理由があるが、會話は説明では現はせないやうな心理の動きを生き生きと全圓的に讀者に感じさせるからである。

「民一寸待つてくれ」と源助は私をとめて「己やア迎も助かりさうもねえから、死ぬ前に遺書をここへ殘して置きてえんだ」

「そんなら己も書く」

「いや己も……」

「ぢやアせんせい一つ書いてくんねえ」

源助は隠しに紙と鉛筆の端を持つてゐた。

「己はこんな風に書いて貰えてんだ——己達、吉、せんせい、でこ松、民、源助の六人は『袋』の中で今死ぬところだ。」

「己——源助は女房と子供に接吻を送る。女房と子供の身の上は幾重にも耶蘇、マリヤ、炭坑會社にお頼み申す」

「善助お前は？」

「善助は所有品一切を甥の太吉へ記念にやる」

「己——吉は神様が——寡婦には亭主孤兒には父親となつて、お救ひ下さるやうにと。」



「せんせい、お前は？」

「わしは誰に遺言を残すものもない。」と悲しげに

「わしの爲に泣くものは一人もないわ」

「でこ松、手前は？」

「己等ア、あのな、籠の中に入れた栗が腐ると大變だから、誰でもあの栗を出して……」

「おいおいこの紙はな、そんなたはごとをぬたくる紙とは違ふんだ」

「たはごとぢやあないや、どつさり栗があるんだから」(菊池幽芳氏譯「家なき兒」)

これは「家なき兒」の中の一節で、炭坑が水浸しになつた時、炭坑の中の「袋」に逃げこんだ一團の人々が、飢と呼吸苦しさのために死を覺悟した時の會話であるが、くだくだしい説明よりも、この一語一語の言葉の中に讀者は、彼等の心理をよく知り得るだらうと思ふ。會話は心理は勿論表情や動作をまで、説明以上によく現すものである。

然し會話はかくの如く重要なものであり、讀者の注意を惹くものだから、尙更慎重な注意を要する。だらだらと冗漫な會話は殊に禁物である。

普通の場合、會話を描くには、性格、年齢、職業又は境遇の三つに留意する必要がある。會話の中に性格を滲ませる。または年齢、職業、境遇等を滲ませる必要がある。七十の老婆が八つや十の子供のやうな言葉を使つたり、無賴漢が貴族のやうな言葉使ひをしたり、魚河岸の兄貴が、大學出の會社員と同じやうな會話をしたら變である。(特殊の場合を除く)通俗小説を書く者は、女給は女給らしく、魚河岸の兄貴は魚河岸の

兄貴らしく、學校出の會社員は會社員らしく、又小商人の老婆、月給取の子供はそれぞれらしく、讀者が納得するやうな會話をさせる必要がある。この點丈でも通俗小説を書く者には、廣い人生の勉強が必要である。一寸した會話の不自然さ一つで、その作の印象をひどく悪くしたりする場合もあるのである。

## 六 心理

純文學の場合は、細い心理描寫も必要であるが、通俗小説の場合は、心理は説明しないで、出来るだけ行爲を以て描くといふ心懸けが必要である。つまり心理を分析的に内側から説明しないで、その外面の動作とか行爲とかを印象的に描くことによつて、その内側の心理を具體的に讀者にアッピールするやうに描かねばならぬ。「彼女は怒つてそして悲しくなり泣いた」と書くより、「彼女はきつと唇を嚙んで俯向いたが、暫くしてハンカチを顔に當てて肩をふるはした」と書く方が、讀者はより實感的印象的な感銘を受ける。

近い例では牧逸馬氏の「曉の獵人」の中で、須美枝といふ令嬢が、鐵太郎の後を追かけて忘れ物の帽子を渡す所の描寫など、折角好意をもつて持つて來た須美枝に、通り一遍の禮を言つて、さつさと振り返りもしないで行つて終ふ鐵太郎の後姿を見送つて、やがてくるつと身體を廻して、小石を蹴り飛ばすといふやうなところがあるが、これなども若し「須美枝は一寸失望した。そして鐵太郎の素氣なさに腹を立てた。然しその素氣なさは益々彼女の心をひきつけた。」などと四角四面に説明して終つたら、まことに味氣ないものになつて終ふ。惚れたを惚れたと説明しないで、一寸した一つの眼遣ひ、一つの動作を把らへてそれを印象的に描くことによつて、惚れたと讀者に感じさせる。そこに作家の手腕があるのである。惚れたを惚れたとその儘書くなら素人にだつて出来るのである。

惚れたを惚れたと説明しないで、一寸した一つの眼遣ひや動作を描くことによつて、心理を髣髴させる、そしてさうした描寫の積み重ねによつて、一つの若い令嬢の戀愛なら戀愛のポーズ、微妙な心理の陰影のリズムなどをしつくりと、具體的に讀者の胸に浸みこませる、さういふ心掛けが常に必要である。

### 七 伏線——謎

讀者を絶へず引きつけて行くためには、讀者に先きの見透しをつけさせては駄目である。半分位讀んだらもう結末が解つて終ふ、といふやうではいけない。讀者が興味を失つて終ふ。これは探偵小説などでは、殊に重要なことであるが、普通の通俗小説に於ても同じである。そのために作者は讀者の胸に常に疑問——謎を投げかける必要がある。急に妙な人物を出したり、意外な事件を起させたり、さういふ謎を布いて、それを後に一層明瞭なきつかけで主題に結びつける。つまり一寸した伏線を設けて、讀者の心を絶へずゆすぶるのである。餘り主題と關係のなささうな妙なことを書いてゐるな、一體こいつは何だらうと思つてゐる内にそれが事件の重要な役割を勤めてゐたりする。新聞の連載小説などでは殊にこのことは必要になる。讀者は毎日毎日讀むのであるから、常に明日を待たせるやうに書かねばならぬ。そのためには、一つの事件が終つたといふやうなところで筆を擱くよりも、一つの事件は済んだが、然しそれは更に次の事件の前提であるらしいとか、事件が終りかけた所に更に新しい人物が登場したとか、何か新しい疑問を起させるやうなところで筆を切る方が有効である。疑問は興味を呼ぶ。新しい疑問を起させることは、より新しい興味を喚び募らせることである。つまり伏線、謎は作者の術である。これは下手にやればあくどくなるので、その加減が六ヶしいのである。

## 八 偶然の使ひ方

偶然をいかに自然らしく描くか、といふことも大切なことである。作中の人物は互ひに相交錯して、色々の運命に遭遇しなければならぬ。ところで運命といふものは、非常に偶然的なものである。たとへ必然的なものであつても形に現れる時は、偶然に見えることが多い。この偶然の扱ひ方、偶然によつて運ばれて行く運命を、如何に自然らしく描くか、これはなかなか面倒なことである。偶然を必然に描けといふのではない。偶然は偶然として描いていい。唯その偶然が如何にも實人生にありさうな、さういふ事がありさうなと讀者が自然に納得するやうに描くのである。廣い東京の中で昔の戀人にバッタリ會つたといふやうなことは非常な偶然であるが、その前後の描き方によつて、その稀れな偶然が決して不自然ではなくなるのである。偶然を自然に描くことは、運命を又は運命のきつかけを自然に描くことを意味する。

特殊の場合を除いて、一つの作に同じ形の偶然を二つも三つも使ふことは禁物である。神宮球場とか、劇場とかで、度々偶然に邂逅させるといふやうなことは、「またか」と思はせて不自然な感じを起させ勝ちである。時としては偶然を自然らしく思はせるために、前に伏線を布いて置くといふやうなことも必要である。

## 九 人物について

小説には主人公とか、女主人公、副主人公、といふやうなものが必要であることは言ふまでもないが、人物描寫は通俗小説の骨子であるから殊に細心の注意を要する。

明治初期から三十五六年頃までの小説では容貌、風采等をなかなか細かく描いた。紅葉、柳浪、風葉等の



作家は何れもその作の重要人物の容貌や風采を精細に説明してゐる。そしてさうすることによつて、その性格などまでも髣髴させたりしてゐる。然しその後は細かに服裝や容貌を説明するといふより、その人物の表情とか言葉とか動作とかを印象的に描寫し、さういふ描寫を重ねて行くことによつて、その人物の性格なり感じなりを表現するといふ傾向になつて來た。また外面的な人柄を描くにしても、「厚ぼつたい毛むくじやらかな手」とか「黒く澄んだ中に一脈の哀愁を湛へた眼」とか、身體の一部分だけを的確に描いて、實感的にその人物の感じを讀者にアッピールするといふやうな方法が執られてゐる。

次にこれは會話のところでも一寸觸れて置いたが、人物を描く時は、その性格、職業、年齢、境遇等に注意を拂つて描くことが必要である。六十婆さんがモダン・ガールのやうな動作や言葉遣ひをしたら、それこそ變手古なものになつて終ふ。又下駄屋の小僧と交通巡查では言葉遣ひや動作が違ふ。それぞれの職業、年齢、性格に従つて、それらしく讀者に思はせるやうに描かなければならぬ。

又名前のつけ方なども、その性格や境遇に似合はぬやうなつけ方は避けねばならぬ。住所なども、例へば大學教授が神田の真中に邸を構へてゐる、などと書くのは不自然である。矢張り本郷西片町とかいふやうに書く必要がある。

人物の出し入れといふことも重大なことである。芝居などでも適度に人物が出入してそこに事件を發展させるが、若し一人の人物がいつまでも舞臺に出てゐて、長セリフばかりやつたら見物は退屈して終ふ。通俗小説でもそれと同じことである。



人物の境遇職業などを描くと共に、その背後の時代の風俗といふものを描かねばならない。服装や言葉遣ひといふやうな生活の外面的な方面と共に、その時代の大衆の生活気分、時にはその時代の一般の人々の希望とか欲求、心理状態などをも描き出す必要がある。もつとも、作中の人物の職業、境遇、服装、言葉遣ひなどを正確に描けば、その時代の風俗は自ら滲み出てくる。だから作家は、時代についての常識が必要である。明治時代の若い娘と近頃の娘と言葉遣ひに區別がなかつたら變なものである。又近頃の若い令嬢を廂髪にしたり、明治時代の令嬢を斷髪にしたりしても可笑しい。言葉一つにも、髪形の形一つにもその時代が感じられるやうでなければならぬ。この意味で、よき通俗小説は、文學作品としての毀譽はともあれ、その時代の風俗小説として、浮世草紙としての史的價值だけは後世から認められるだらう。

## 一一 小道具・挿話

ついでに牧氏の「曉の獵人」からもう一つ例を引くが、社長がハンドバックを妻と、事務員に買はせて、その性質や心理を理解するところがある。この場合ハンドバックは小道具である。作者はこの小道具を使つて妻と事務員の心理や境遇、及びそれを理解する社長の位置などを、具體的に、そして興味的に讀者に會得させてゐる。かういふ小道具を使つて事件の運びを賑かにし、味はひを深めるといふことは大切なことである。何か身近かな、突飛でない小道具を使つてきつかけを作することは、偶然を使つて事件を運ぶ事に比して優るとも劣らない位重要である。

エピソードを挿入するといふこと、これも必要なことである。直接本筋には關はりがない挿話でも、それがその作の味を深め、豊かにするやうな挿話を織りこむといふことは、その作の効果を強めることである。

## 一二 道德性

正常な通俗小説に於ては、その作が病的でないといふことが必要である。言ひかへると、健全であり、何等かの道德性を持つてゐるといふことが必要である。勿論ここに言ふ道德は狭い意味での所謂道德のことではないが、通俗小説は日常生活に於ける一般大衆の精神的食物である。大衆は日常物質上の食物と同じく精神的な食物を欲してゐる。大衆の精神的食物が生活を墮落させたり絶望させ頹廢させるやうなものであつてはならぬ。通俗小説もこの大衆の精神的食物としての條件に、根本に於て適ふものでなくてはならない。

## 一三 書き出しと結末

書き出しは出来るだけ讀者の心を把らへる必要がある。小島政二郎氏の「花咲く樹」の冒頭の如く、角力の張り手で先づピシヤリとやつて、讀者の心をぐつと掴むといふやうな方法もその一つである。いきなり一つの事件の眞中から書き出すといふやうなやり方も、讀者の心に先づ謎を感じさせ、疑問を起させるといふ點で有効である。

最後に結末は、一篇のしめくりであるから、充分に全篇の効果を強めるやうに書かねばならぬのは、言ふまでもないが、何より必要なのは、讀者に感情の吐け口を與へることである。何等かの救ひを與へることである。恰も善き音楽をきいた後の如く、嫋々の餘音と共に讀者の心に何か満足に似た氣持を與へなければならぬ。さんざり張り廻された後で突き放された様な感じや、狐につままれたやうな感じ、不味い食物を喰はされた後のやうな氣持を起させるやうな結末は決していい結末とは言へない。

## 大衆鬚物小説の構成と技術——長谷川伸

### 鬚物の範圍

大衆文藝とか大衆文學とか名付けられてゐるものの一部門に、『鬚物小説』があります。

『鬚物』があれば『短髮物』がありさうなものです、今さういつた呼び方はない、ただ『鬚物』だけがあります。

大體に於て小説の鬚物は舞臺劇と映畫劇との鬚物とほぼ同じやうな歩み方をしてゐます。觀察の仕方によつては、小説のみが進んで舞臺劇も映畫劇も劣つてゐるとしますが、極く大體からいへばほぼ同じであります。しかし、その中でもつとも劣つてゐるものを舉げよといはれば、映畫劇を指さねばなりません。映畫の鬚物劇は概して、「みいちやんはあちやん」といふ代名詞で表はされてゐる、低い嗜好の層に的を置くことが多いからであります。しかし、それは、獨り映畫劇ばかりではなく、舞臺劇でも同様なものがあります。小説でも又同様なものがあります。

小説に『鬚物』といふ呼び方があつて、『短髮物』といふ呼び方がないと前に申しましたが、呼び方こそないが事實にはあります、それならばどういふ小説が『短髮物』かといひますと、古くは柳川春葉の『生さぬ

仲』とか、菊池幽芳の『己が罪』とか、渡邊霞亭の『想夫憐』とか、近くは菊池寛のたとへば『三家庭』とか、久米正雄の『月よりの使者』とかがさうであり、無論、古い方では徳富蘆花の『不如歸』でも、近い方では菊池寛の『貞操問答』でも、短髪物といふ呼び方の中に抱含させてわたしはここで云つてゐます。

一時、わたしの假りに呼んでゐる短髪物に、通俗小説といふ名が付けられましたが、現在では甚だ無力な名稱となりました。名稱は無力ですが、小説そのものは決して無力ではなく、いよいよ有力になつて行きつつあります。

『鬚物小説』は今日のところ、足利期から上には大體に於て溯らずにをります。かういふ傾向は小説に限られたものでなく、舞臺劇でも映畫劇でも同様であります。それは讀者と觀者とが、「われわれにとつての昨日」の時代には親めるが、それより溯つて古くなると遼遠な感じが起つて、所謂「情がウツらぬ」といふ爲だとみて誤るまいと思ひます。但し、除外例的なものがあり、又「色どり」につかふものもありますので、必ず全部の鬚物が徳川期だと申すのではなく、徳川期をもつて作者のつかふ時代にしたものが多いといふまでの事です。舞臺劇ですと一番目物は時代物、中幕は踊り、二番目は世話物といった風の型があります。これは三本立で見せるものとしての例ですが、小説はそれと違つて一篇々でありますから、作家として色どりは考へなくていい譯で、色どりを觀念するものは編輯者であります。小説よりもつと判然と徳川期に終始してゐるものは映畫の鬚物、呼んで時代劇映畫、或は鬚物映畫であります。これは説明が要らないぐらゐに顯著なことです。

足利期以前に溯つた小説の出現は、現在といへども無いではないが、強く讀者を吸引するまでにはまだ成つてゐません。もし、これに有力な作家の出現を得ることが出來れば、時代物といふか時代小説といふか、



或は鬻物といふ呼び名が擴大されて抱含するか、どちらかに違ひありません。それとも一つは、史實に據つた小説の發生が今のところはまだ無い。それも有力な作家の出現によつて成ると思はれます。但し史實に據る小説といつても、ひと通りの物では、昔から今にかけてありますから、新しき出現を待つには及ばないのであります。さういふ手輕く出来る史實小説ならば、史實に據るとはいはない、單に書直して小説體にしたと呼んでもいいのであります。しかしながら、他人の一つの研究を材料として創作したが、材料よりは創作としての良さが勝つた場合は、わたしのいふ史實に據る小説とは違ひます。わたしのいふ物と違つてもその創作が名譽を失ふのでは無い、良き創作はどこまでも良き創作であります。史實に據る小説とわたしがいふのは、史實の探求と、小説としての描寫の力とこの二ツを一致させ得たものをいふのであります。

### 過去一瞥

鬻物小説の淵源は古い。それはわたしの受持ちではないので省略しますが、一應、申して置くべきことは鬻物は常に現代小説だといふことであります。或は準現代小説といつてもいいが、準といふ文字が不適當なほど、現代に即してゆける小説體型だといふことを知つて置くべきです。それは徳川期に於ける大衆文藝作家がつかつた手法を例にとれば、忽ちにして判ることだらうと思はれます。

竹田出雲その他の合作であります『假奈手本忠臣藏』は、大石内藏助の快擧を扱つた最初のものではありませんが、そんなことは暫く別として置いて、元祿十三年から同十四年の事件をすつと古い時代に置き換へ江戸を鎌倉とし、吉良上野介を高ノ師直とし、淺野長矩を鹽谷高貞としてゐます。かういふ遣り方は時の取締方針に抵觸しない便法でありまして、師直を上野介とし高貞を長矩として書いたことに異りはないのであ

ります。

この一つの例から八方に推定してゆけば、鬚物によつて現代を書くことが出来ないといふ事がないのが判ります。しかし、作品は作品がもつ良さが第一でありますから、その邊のことは多くの赤穂浪士に關する院本類のうち、斷然として『假奈手本忠臣藏』が光つてゐることで、判定も付き、合點もゆくことだらうと思ひます。但し『假奈手本忠臣藏』が不滅に輝いてゐる原因を、作品のみの功に歸することは、劇作家としてのわたしは同意しません。なれども、ここでは鬚物小説を語るのですから、深くはいる必要もなく、部門としてもヒラキのある事ですからそれは略します。

鬚物も現代小説である、或は準現代小説である、やり方によつては現代小説以上に現代小説になれるだらうとわたしは云ひましたが、柳亭種彦の『諺紫田舎源氏』を例にとれば、題名の示す通り、紫式部の『源氏物語』に擬して、平安朝文學に型取つて徳川下期の市井文學をつくつたもので、種彦の狙つたところは人の知るごとく、徳川氏の大奥生活にあります。かういふ程の現代小説でありますので、わたしは「その時にとつての現代小説の一つ」とするのであります。

式亭三馬の『浮世風呂』のごとく、市井をそのまま直寫したのは、その時の現代小説であります。時代をずつと前に採つた瀧澤馬琴の『里見八犬傳』のごときは、その時の鬚物小説であります。しかし、前者も後者も、作者の生存時代をかいいてゐる事に違ひはないのでありますから、共にその時にとつての現代小説であります。

それはそれに違ひない筈です。その時の現代小説でなくて作者は何を書かうか。形體は古き前代といへども、内にもつものは、作家の呼吸するその時にとつての現代であります。

ただ、前にもちよつと申しましたが、正確な史實の探求によつて、史實に據り切つた小説が出来れば、それは過去の時代再現でありますから、現代小説とは全く絶縁した小説であります。足利期に著作された『軍記物』の代表作の一つ『太平記』や『平家物語』やは、やや過去の時代再現に相當するものだと思へます。しかし、正確な史實に據り切つたものではない、といふのが定説ですが、それはそれとして別な検討に任せ、わたしは『太平記』や『平家物語』ほどに、過去の時代再現を歴史事實と結び合はせる作品が、現在小説といつてゐる型のもつ表現法によつて、鮮明に描かれるものを出ることを、歴史物乃至史實小説の誕生と申さうといふのであります。申すまでもなく現在でも、さういふ方面に手をつけてゐる作家がありますが、史實に據り切つた小説とはまだ距離があるやうに思つてゐます。

鬚物小説の發達は、ここ數年間に、いつの時代よりも著しいのだと信じます。平凡社が大衆文學全集を刊行した頃の作品と、現在の作品とを較べてみると、どの作家のでも深淺厚薄はありますが、とに角に進展してゐます。それは當り前のことで、進展のない鬚物小説だつたら、とつくに滅亡してゐる筈であります。ですから、今後とも進展してゆくに違ひないと信じて誤りなしと思ひます。

鬚物小説は、明治政府が成つて斷髮を斷行して以來の、産物ではなくして、その時があつたので鬚物小説の實がおこつたのに過ぎません。鬚のある無しに拘らず、その時代の讀者が、今の讀者が鬚物小説を愛好すると同じところを持つてゐたことは、前段に申した處によつて、大體ながら推量が出来たこととおもはれます。ですから、「その時にとつての鬚物小説」は過去のどの時代にもあつたが、それは實があつたので、名があつたのではない、かういふ事に歸するのであります。

明治の初期に鬚物小説は開化小説の發生と並んで、或るときは全く壓倒されて餘喘を保ちつつ、とも角も



相當に多産をのこしてゐますが、それ等は今日いふところの鬚物小説とは、先づ以つて質を異にして、技術などの相違も著しいものがあります。もしいふならばそれ等は『原始鬚物小説』であります。かういふ呼び方を假りにつかふのは、今日の探偵小説とは大きな相違をもつ我が日本の探偵實話の創始者高谷爲之の著作及び、清水柳塘、橋本埋木庵などの著作を、わたしが『原始探偵小説』と呼んだことがあるのと同じ意味合ひなのであります。

明治初期の鬚物作家は、戯作者の流れを汲むものが多く、『實錄體小説』の型を追ふものも尠からぬものがありました。さういふものから後に、塚原澁柿園の『戰國物小説』ちぬの浦浪六の『撥鬢小説』などが出るところまで進展しました。「何々でおぢやる」といつた風な用語をとつた澁柿園は、澤山の戰國物と鬚物をのこしました。浪六は『三日月』を世に送つて撥鬢小説といふ、鬚物作家としての席を世間の一角に大きく占めました。

前にわたしは平凡社の大衆文學全集時代よりも、今日の方が作家は成長してゐるといひましたが、進歩は生命のあるものの持つ約束でありますから、進歩が見られないでは廢滅に歸してゐるべきです。鬚物の進歩を語るものにかういふ例を引くことも出來ます。

劇作の老大家が必要あつて澁柿園の『金忠輔』と吉川英治の『金忠輔』とを讀みました。そして澁柿園の物と吉川英治の物とから得たものは、時勢の推移が大きなものである事でした。どちらが良いかといへば吉川英治の物がいい、しかしながら、澁柿園は明治期の作家、吉川英治は現代であります。この二人の作品値致を『金忠輔』で決定することは、ここでは全く無用のわざであります、ただ、後に來たれるものの方が進歩してゐるといふ例に引いたにとどめ置きます。



しかしながら、今の嚚物作家は作家として出世するときには一様には申せませんが、澁柿園や、浪六や、新講談の先驅のごとく見ても差支ないやうな『立川文庫』の筆者から、暗示や使喚やを受けてはるまいと思ひます。それでは何に刺激されたかと申しますと、かういふ事を申さねばなりません。

### 近きを一瞥

嚚物小説の現在を直接に先行したものは、『新講談』といふ嚚物の物語であります。新講談は名が體を示してゐる通り、講談の速記からなる讀物に對して發生したもので、名を講談社が撰んで使用したものであります。新講談の初登場は『講談俱樂部』でありました。

新講談の系統を引く作が今日は絶滅したのではなく、往々にして娛樂雑誌と名稱をつけられてゐる誌面の色取りにのせられてをります。又、新講談を迎へる讀者はなくなつた、それだけ讀者がすべて進歩したといふ人もありますが、そんな事はない、講談速記が迎へられてゐる事實があるくらゐですから、新講談とても同様であります。現に大阪毎日新聞は林不忘の『丹下左膳』をのせるにあたり、わざわざ新講談と銘を打つたといふ事柄が、何よりもよく説明してゐます。

元來が讀者は常に新たに加はつてくるものであります。その讀者は、低きより始つて高きへ行くものであることは申すまでもありません。低きにとどまつて満足するものもありますが、概して讀者は向上します。その代り新たに加つてきますから、新講談の存在が徴々たるものであるにもせよ、依然として續いてゐるのであります。然らざれば雑誌新聞の編輯者が採りあげる譯がありません。

又一方には新講談ではないが、直截に申せば、進める新講談ともいふ可き作品が、絶ゆることなく出てゐ

るのが現在であります。

それはさて置き、新講談に不満を鬱積してゐたもの手が、いろいろの徑路から合流して今日の鬚物小説が出生した、かういふ風にわたしは觀てゐるのであります。ですから、鬚物小説は新講談に取つて代りはした、その母體を新講談とすることは違ひます。

今日の鬚物小説の母體は、前にあつては森鷗外、後にあつて菊池寛、この二作家の鬚物小説こそ、正しく母體だとわたしはします。

さういふ説を爲すことを不審と、もしさるならば、鷗外全集をさぐつて鬚物小説を讀んでみるものが、わたしの説明よりも鮮明な説明になるだらうと思ひます。菊池寛の『忠直卿行狀記』『恩讎の彼方へ』を讀んでみると、これも又、わたしの説明を必要としないほど判然たるものを與へることだらうと思ひます。

この二作家から後に擡頭した鬚物作家は、直接か間接か、いづれにしても、何かしらを受けてゐると信じます。

ですから、鷗外のたとへば『阿部一族』と菊池寛の『恩讎の彼方』と、それから大衆文藝といふ名稱のおこる以前にあつた情話といふ、暫定的な名のもとに書いた村松梢風の『馬鹿囃子』と、白井喬二のたとへば『寶永山の話』わたしの物からとりあげて申せば『よもすがら檢校』とか、さういつたものを併せて讀むならば、近代鬚物小説のつた航路がほぼ判りはしないかと思ふ。但し、右にあげたのは短い物ばかりを特にあげたのであります。長篇よりもその方が便宜が多いからであります。

しかしながら、鬚物作家の誕生は、必ずしも同じ徑路からではありません。その現れは、等しく鬚物作家といつても、めいめいが意見を異にし、抱負に別があり、目的に相違があります。それは實に已むを得ない

もので、端緒を發してまだ十年前後に過ぎず、果物でいへば實を結んだぐらゐの處であるに過ぎません。熟するのはいつの事か、現在の諸作家の次に來たるものが熟さすか、その次の代のものが熟さすか、それは豫測のつくことではありません。又、熟さすといつても、五六分熟か、七八分熟か、甘熟か、果物の食ひ頃といふものにも差別があるくらゐですから、稀有の人物を得て成る小説著作は、もとより果物を熟さすのとは大きな違ひで、手取り早く申せば熟さす者が出て熟させない限り、何ともいへないことであります。その代り、かういふ事だけは間違ひない。鬚物小説の世界でも人物の出現が待たれてゐるではないか、さうしてその人物の坐る席はまだ空であるではないか。

それからまだ重要なことがあります。他でもありません。鬚物小説をも含めて大衆小説が良いか、いふ處の純文藝小説が良いか、の問題であります。いろいろの論争がありますが、およそ小説といふやうなものは論争によつて發達もし精撰もされ鍛練もされますが、作家には歸結の問題はたつた一ツであります、それは良い作品を書くことであります。論争を事實上解決するものは、小説の場合は小説であります。理論の上で有利なことよりも、作家は小説といふ作品によつて有利でなくてはなりません。作家にとつては一も小説、二も三も四も五も、すべてこれ小説であります。傑作を一つ書く前に、百千の凡作をかいてもそれは恥辱ではありません。傑作を期待せず、ただ書く作品がすべて凡作であつたのでは、申すまでもなく、恥辱であります。

傑作はだれだつてさうさう書けるものではありませんが、傑作を書く爲に作家を志すのが當り前で、だれがあつて凡作をかく爲に作家を志したものがあらうかといふ人があるかも知れませんが、それだけの事では決心に過ぎません。わたしのいふ事は、決心とともに實踐窮行をいふのであります。常に、傑作をかく爲に



學ぶといふことは、容易なものではない、それは修業を怠らぬといふことであります。功利にのみ走つて、計策や、手段の巧拙で、一時の流行を狙ひとるが如きは、傑作を自身に期待して適くものとはいへません。但し、一生を投じて、熱意を傾倒したが遂に成らなかつたとします。それでも良いのであります。咲かせた花が必ずしも實を結び、實は必ず甘熟するものだとは限つてゐません。成否は天にあり、盡してやむことが人がましいとわたしは致してゐます。

良いものが良いといふ事は不滅の事實です。良いといふのは流行とは違ひます。流行兒に待つてゐるものは不流行時であります。良いとは不動不變のもの、現代に認められないでも後世に認められるものです。作家の名譽とは永い時間に置かれて吟味されるものです。

### 天地人と國政

小説作法といふものは、判り切つたことを概ねいふものでありまして、判り切つてゐない玄妙のところは教へるに方法のないものですから、これは體得する他に途はないのであります。大家の門下に馳せ参じたただけで、小説がうまく書けるものなら、こんな容易なものはありません。随つてわたしのいふ事も判り切つたことから一步も出てゐないだらうと思ひますが、試みに一應だけ申してみます。

いかなる立場をとつて齧物小説をかいても、絶對不變とすべきものを、わたしはかういふ風に擧げてをります。それは『天・地・人と國・政』といふ事でありまゝ。

『天・地』とは申すまでもなく自然現象であります。さうして又、地理を含んでもをります。天地を誤つては日本の齧物小説は成立ちませぬ。たとへば太陽曆で齧物をかくことは誤りで、齧物にあつては陰曆でなく

てはなりません。随つて、その年中行事はすべて陰曆に據ります。赤穂浪士の討入を太陽曆の十二月十四日夜のつもりで描いては誤り、陰曆の十二月十四日夜の描き方でなくてはなりません。徳川期だからとて、陰曆では夏である五月の節句に、櫻の満開を持ち込むことは許されません。月の盈缺を太陽曆の十五日晦日に當嵌めたのでは誤りも甚しいものになります。風雨も霜雪もそれと同じこと。天地に關心をもたずにある作家は、長崎のやうな土地に事もなげに大雪を降らせたり、江戸と同じ時に南部津輕地方に櫻を咲かせてしまひます。これは日本地圖を披げただけでも判ることで、經緯のかり方が示してゐる通り、西南地方と東北地方とでは、氣象の差が著しいのであります。さういふ事を不用意にかかるのでは、良い作品をかく目的をもつ作家だとは申されないのであります。

『人』といふことも擧げましたが、これは非常に複雑でありまして、作家の態度によつて標準に變化が起りますが、細かいことを略しまして、もつとも大切なことは人を描くといふことであります。人を描くとは人のもつ個性を捉へて寫すことで、筋の爲に動かす必要を生じて登場させる人物をいふではありません。人を描く爲に筋が發展して行く、さういふ人のことであります。讀者に向つては或は筋が緊要第一條件でありませうとも、作家にとつては人が緊要第一條件でなくてはならないのであります。

次には『國・政』といつて擧げました。國とは、申すまでもなく日本といふことであります。もし海外の國をかくとすれば、その國をも指します。政とは政治のこと、制度のことであります。

國とは日本のことと大まかに申しましたが、髻物小説にあつては、國とは、大にしては日本でありながらも小にしては國別であります。國別といふよりも所領別であります。髻物小説の舞臺はいつも何人かの所領の地が舞臺になるからであります。



仙臺伊達家のごとく、藩祖以來明治維新まで連綿とした藩は、所領の主を誤ることもないでせうが、轉封入部の繁雜な土地は迂濶にすると迷誤をやります。

例を宇都宮にとつてみますと、源頼義の阿部時頼の征討にあたつて下つた宇都宮宗圓が下野國の守護となつてから五百餘年、廿二代國綱のとき豐太閤に領地を沒收され、その以來の宇都宮の主權去來は次の如くであります。

淺野長吉（慶長二年三年城代）、蒲生秀行（同三年三月入部、同六年八月所替へ）、大河内金兵衛（同六年八月より八年八月まで城代）、奥平家昌・忠昌（同八年八月入部、元和五年十月所替へ）、本多正純（元和五年十月入部、八年三月所替へ）、奥平忠昌・昌綱（元和八年入部、寛文八年新地所替へ）、松平忠弘（寛文八年八月入部、天和二年十月所替へ）、本多忠泰（天和二年入部、貞享二年九月所替へ）、奥平昌章（元祿十年八月所替へ）、阿部正邦（元祿十年入部、正徳元年三月所替へ）、戸田忠眞・忠余・忠盈（正徳元年入部、寛延二年二月所替へ）、松平忠祇（寛延二年入部、安永三年所替へ）、戸田忠寛・忠翰・忠延・忠温・忠明・忠恕・忠友（安永三年入部、明治維新）

かういふ繁雜さはことに厄介であります。一所領地でこれですから、俗に三百諸侯といひますが、三百弱ある大小の藩地と、將軍直轄の地と、旗下の士の知行所と、社寺の朱印地とが、入り亂れてゐる所領色分けを作製したとしてみたならば、その紛々としてゐるのにただただ驚愕するでせう。しかし、如何ばかり繁雜でも致方がありません。例に引いた宇都宮でいへば、俗説で釣天井と呼ぶ本多家騒動をかくのに、本多忠純で書かず、本多忠泰で書くことは、何としても許されますまい。

かういふ事を調べるに手頃のものは上中期にかけては『寛政重修藩翰譜』がありますが、もつと詳しく知る爲には、それぞれの藩史に據つて、關係書類と照合してみることが一番正確でありませう。

それから『政』であります。これも大にしては日本であること勿論ですが、時代に據つては徳川氏中心となります。支配権力が徳川氏にあつたのですからさう成らねばなりません。

『政』とは政體であり、又、制度であります。髷物小説に、徳川時代の或る時代をかくとて、八代吉宗を抹殺して女性の八代將軍を置くことは許されません。しかし、それは作家の執る態度によつては、許す許さぬなどいふ事を超越してしまひます。史實を無視してかかるといふ髷物作家の手法が現に行はれてゐますから、無いことではありませんが、これとても佳作傑作であつてこそ、史實を超越し終せるのでありまして、凡下の作だつたら自ら消え失せます。しかしながら、その時の権力者としての將軍のごときはさうも成りませうが、日本の國體を越えることなどは許されるものではない、さういふ作品は今までにないのみならず、今後もないものであり、且つ、それでは佳作も傑作も生れてくる筈がありません。およそ出鱈目にも限りがあるものです。

要するに雷雨の中の著名な事件、たとへば桶狭間の夜襲を月明の夜や雪の朝にしたり、京都の南方に江戸があつたり、頼朝が義經の弟であつたり、徳川幕府の後期に室町幕府が出来たりすることは、先づナンセンス以外には考へられません。

ではあるが、新講談と銘打つものでは、それに類似したものを敢然やつてをります。そして又、一時的に或る種の讀者を喜ばせてゐます。さればとてその聲こゑにならふ事は誤りであります。大衆文藝は乃至髷物小説は、さういふものから脱して抜け出た數年の歴史をもつものです。それが逆轉して元のヨクへ戻らねばなら

ぬならば、むしろ筆を折った方が勝つてゐます。作家は常に良くあれかしの途へ向つて行くべきで、悪くあれかしの途へ向つて行くべきものではありません。

### 技術の原則

鬚物小説の條件的智識は廣汎にわたりますので、それを得ることはなかなか大變であります。一ヶ月や二ヶ月でさういふ條件を卒業することは出来ませんが、心掛けて怠らずやりさへすれば、今いつた條件的な智識は、だれにだつて一應は捉へ得るものであります。現にわたしなども、どうやらかうやら、十のうちの五六までは知つてゐる心算でゐる處まで、漕ぎつけることが出来ました。

今まで申したことが取り方によつては、一にも二にも、史實尊重説のごとく聞えるかも知れませんが、さうでは無い、作家は史實を無視するものでなく尊重はする、尊重はするが小説の爲の史實であつて史實の爲の小説ではありません。史實は小説の材料の一部分であつて全部ではない、必要ならば史實を消化して良き小説をかくのが鬚物小説なのでありますから、史實を採りあげて、小説の必須とするものの爲に、改變しても、それは小説道からいへば正しいのであります。但し、知らないといふボロ隠しに、今いつた説に似たものを立てるのでは正しくありません。知つて改變するのをわたしは手法といひ、知らずにやつてゐるのは改變と名がつけれませんから、明にこれは出鱈目であり胡麻化しであるとします。出鱈目や胡麻化して良い物が出来る筈はないのであります。

鬚物に必要な雑多な智識を得る一つの便法として、わたしは、たとへば『日本橋區史』の如きものを精讀することがいいのではないかと思ひます。『日本橋區史』は名の示す通り、東京市日本橋區の沿革史であります。



して、日本橋區に關係のあるものは大體輯編されてをりますので、行政でも警戒でも風俗でも習慣でもひと通りかいてあります。海運に關することも、問屋に關することもあり、ばくろ町の荳屋といふものが何であるかといふ事も、郡代屋敷が何であるかといふ事も、傳馬町の牢のことも、ひと通りは判つて來ます。先づこれを根幹として、時にふれ機に乗じて、智識の攝取をはかつて行けば、大體に於て備はつてくるものだと思います。さういつたものを少しも覗かず、雜誌に出た鬚物を讀んだだけで、鬚物小説とはこんな物かと取るかかつたのでは、たとへ、純文藝の方では相當な人であつたにしろ、氣の毒千萬な結果をつくること明白であります。鬚物小説は参考書を多分に漁らないと、嚴しくいへば徑一つ流れ一つ書くことが出來ない小説なのであります。日常目睹するものだけで、あとは才能だけで書けるといふ小説ではない。

今、参考書と申しましたが、参考書があつた小説と無かつた小説とは争ふことの出來ない相違が、どうしても起ります。地理にしてもさういふことを極めずに書く人の作品には、ひどい誤謬が續出します。又、五萬分の一の參謀本部の地面によつて鬚物小説をかくと、これ又ひどい食ひ違ひを生じます。それではどうするのがいいかといへば、古い地面をみることです。そして古い紀行、地誌その他と參照することです。源義經の最後をかくのに、現今の衣川流域をかけたのでは、大きな間違ひが出てきます。そんな事は、『高館沿革志』といった風なものを覗けば手輕に判るものなのであります。旅行についてもそれぞれ参考書で手輕いものがあります。陸行には『道中記』海行には『海路記』さういふものから鬚物に要する旅の智識が得られます。芭蕉の『奥の細道』でも、橋南谿の『東遊記』でも、古松軒の『西遊雜記』でも、旅行記はいろいろあります。

微に入り細に入つてゐては際限がありません。殊にわたし自身が、作家としてはまだ半途にまでしか來て

るませんので、教授貌は致しかねますが、それでも實際に即したことを幾何か挙げたと思つてゐます。それに又、いかばかり、微に入り細に入つて申した處で、定規で線をひくのととは違つて小説でありますから、式を教はつて答へを出す初等數學とは違ひます。式は判つても答へが容易に出ないものの一つに藝術があります。鬚物小説も藝術でありますから、式だけのみこんだ處で答へは艱難の後でなくては出ません。しかも、艱難の後に、必ず答へが出るかといへば百のうち百といつていい程、惨敗か、挫折か、餘儀なく轉向かであります。わたしは中年で思ひも寄らず作家になり、現に戯曲と小説との兩道に精進して、些かながら有名さを持つてゐますが、わたしの家族からは一人の作家志望者を出すまいし、事實今のところそれは行はれてをります。それは艱難の激しさが肉體を害ひ、精神に細さを與へるからであります。しかし、作家が男兒一代の事業か否かなどいふことは、作家の道に傾倒し得ない作家のいふことで、男兒の一生を捧げて尙餘りある道に相違ありません。疑ひをもつものは、成功を條件としてゐるからであります。十が十、成功しないものならば男兒一代の事業でないといふ事でありましたら、世上何が男兒一代の事業がありませうか。一生を傾倒して悔なき事業と、わたしは無論確信してかかつてゐますが、それであつても、家族の一人にすら作家志望をもたすまいとしてゐます。何となれば、前に挙げた以外に、作家に適したものでなくては作家にはなるなといふ信條をもつからであります。作家に適した生れつきといふ人は、そんなに多くゐないらしいと思ひません。

約束の紙數が近づいてきましたので、急いで二三のことを申します。

會話。戯曲の方では白といふ、あれは肚から出るのが本當であります。筆の先から出るのは、片付けて云つてしまへばまだ成つてゐないのであります。肚から出る會話とは、甲ならば甲、乙ならば乙の、その場合



に、出なくてはならない會話のことです。作中の人物がいふ言葉であつて、作家がいふ言葉ではない、これをいふのです。小説の方では餘りはつきりした例を知りませんが、戯曲の方では幸ひ例を知つてをります。戯曲は紙の上でなく舞臺に再生しますから、その場合にかういふ事があります。讀んだときは左程に思はなかつた白が、いざ稽古に立つてみると、肚から出てゐる白といふものは、そこに至つて始めてびたりと演出者に生き演技者にも生きてきます。人物の白が、もし人物の肚から出たものでなく、單に作家の筆の先から出たものであつた時は、今いつたびたりと生きてくるといふ事がないのであります。會話は、だから、作者の筆から出てはいけない、作中の人物の肚から出なくてははいけないのであります。

人物に對して作者は愛をもたなくてははいけないのであります。正不正でも、善惡でも、美醜でも、何でも彼でも、作品中の人物を作者が愛さないで、良いものが書けさうな事はありません。不正は不正なりといふよりは、不正な人物を描く爲に、作者自ら不正を愛するものにその刹那はなるべきです。惡であれば惡を嫌つては惡が描けないのであります。ですから、作中の人格各個にわたつて作者は愛さなくてはならない。作者は、正と不正とを兼ね、善と惡とを併せ持ち、美と醜とを兼ね備へたものでなくては成らないのであります。

體驗。これは必ずしも自分で經てこないでもいい。それよりは近く深く見詰めたがいい。當事者と第三者との中間に位置する見詰め方が、もつともよく物を觀て、もつともよく識るものであります。

文章。それは旨がいいが、文章だけで小説は成らないものです。もつと大切なのは作者の魂です。魂から發露するものの良さが傑作の母であります。但し、これは文章は下手な方がいいといふことに引用されないこと勿論です。

畜物小説は藝術とは何ぞやを知つただけでは書けません。又、藝術とは何ぞやを知らないで書いては、いかに腕達者でも新講談に堕ちます。要するに舶載文學傾向の文學から離れ、新しく樹てる文學完成に向つて人柱となつてゐるのが、今の大衆文藝作家なのであります。

だから、人を要望してゐるのです。しかも、その要望してゐる人は百人千人萬人の中の一人づつ幾人かを要望してゐるのであります。かういふ言葉の裏には、だれもかれもが、作家に適してゐるのではないといふことが含まれてゐます。

そして又、作家に適した人の鑑定法がない。科學反應はこの場合役に立ちません。一年乃至數年の實驗で判るものでもないことは甚だ遺憾です。

# 長篇小説の構成と技術——尾崎士郎

## 1 短篇小説と長篇小説

短篇小説と長篇小説との區別は、實際的問題としては結局時間を認識する角度の相違だけに歸着するのであるまいか。通俗小説の場合では長篇と短篇とが部分と全體との差を内容的に示してゐるといふことを容易に指摘することができ、しかし純藝術小説の場合では、短篇的形式と長篇的形式とはそれほど截然と區別されてゐるわけではない。手近い例をあげれば、志賀直哉氏の「暗夜行路」などは量においては長篇であるが、しかし、所謂長篇的構成を微塵も持つてはゐないものである。この中には短篇小説によつて生かされる情景が遺憾なくとりいれてあつて、どの頁から讀みだしてもすぐ作品の本質に觸れることのできるといふ性質のものである。「暗夜行路」は言ふまでもなく、藝術的作品として傑出したものであるが、これは、主觀的な心理の展開がおのづからにして量的な意味で長篇的形式をとつたといふべきものであらう。それが同じ主觀的な作品でも、島崎藤村氏の「春」とくらべてみると後者はあきらかに長篇的意圖と構成の上にうちたてられたものだといふことがわかる。長篇と短篇とが通俗小説の場合には先づ材料の選び方によつてわかることになるのであるが、藝術小説にあつては、長篇的素材が短篇的構成の中に生かされることもあれば

短篇的心理が長篇小説をつくりあげる場合もある。この關係は實踐的方法になると非常に複雑で微妙な問題に入つてくるが、もう一步進めて言ふと、短篇的形式においては通俗小説と藝術小説とをハッキリ區別することができるともかゝはらず、長篇小説になるとこの境界が甚だ曖昧なものになつてくる。要するに作者の意慾が、素材に對して純粹に働きかけるか否かといふことによつて決するよりほかに判別する方法はあるまい。例へば此處に尾崎紅葉の「金色夜叉」は藝術的長篇であるか、それとも通俗的長篇であるかといふ問題がとりあげられたとしよう。作者が心魂をうちこんでゐるといふ意味から言へば、「金色夜叉」の純粹性は容易に承認されることになるが、しかし、それは要するに表現的手法における純粹性ではあつても、素材に對する意慾の純粹性だとは言ひがたい。「金色夜叉」が後代の文學に及した影響を問題にすれば、この長篇を執筆する作者の抱負と意圖が奈邊に存したかにかゝはらず、この作品が通俗小説であることは明瞭であらう。

中里介山氏の「大菩薩峠」なども作者のうちこみ方から言へば、たしかに一種の藝術小説だと言へないことはないが、しかし全體を統一する意慾は徹頭徹尾通俗的（俗惡といふ意味ではない）な人生認識にもとづくものである。このことは作品の示す時代性や永遠性の問題とはおのづからにして別である。要するに意慾の純粹性といふのは現實を認識し把握する態度の問題であつて、早い話だが、「大菩薩峠」においては作者の哲學とか人生觀とか宗教的情熱とかいふやうなものは、たしかに純粹な意慾の上にうちたてられてゐるのであるが、しかし、一つ一つの映像としてあらはれた人物（例へば机龍之助のごとき）の心理的展開においては現實的必然性がまったく無視されてゐる。問題は意圖と抱負にあるのではない。作者の要求が表現された現實と寸分のゆるぎもない必然的なつながりの上に立つてゐるかどうかといふことによつて決定するのだ。それと比べると徳田秋聲氏の長篇「何處まで」は新聞小説として、通俗的意圖をもつて書かれたものだとい



ふことであるが、作者が作中の女主人公の心理の中に無難作にすべりこんでゐることによつて期せずして意欲の純粹性を保つてゐる。そこに表現の複雑さがあるのであつて、「何處まで」はこの作者の作品中でもそれほど高度の表現に任ずるものであると言ひがたいが、しかし作者の心理がこれほどらくらくと素材の中に溶けこんでゐる作品もすくないであらう。理論によつて示された概念と創作の實際とがなかなか融合しがたいものであることは短篇の場合においても同じであるが、藝術的長篇においては、一層困難の程度が深いと思はれる。ゴッリの「死せる魂」が未完成のまゝで葬り去られたことなどを考へてみると、一讀して、通俗的内容にみちみちてゐるこの長篇諷刺小説が一寸一分の現實を組みひしいでゆく意欲においてどんなに烈しく純粹なものであつたかといふことが理解されるであらう。豊島與志雄氏は長篇小説についての意見の中で次のやうな示唆に富んだ言葉を述べてゐる。「短篇では分量の關係上、ある人物なり、ある事件なりを全幅的に描くことは困難であつて、多くは人物や事件の断面圖となる。言ひかへれば人生の斷片となる。もつともこの人生の斷片はすぐれた作にあつては全體を豫想せしむる斷片であつて、書かれた部分以外にその額縁以外に廣く進展する可能性を含有してゐる。けれども、さうした斷片を取扱ふ場合、特殊の場合を除いて大抵はその文學的操作法に一種の限定が生ずる。そしてこの限定は作者と對象とを分離させる作用をなしがちである。(中略) 作者はその態度とか心境とかいふ立場で作品の後方に控へ、作品はある人物のある場合といふ口實の下に普遍性を帶び、そしてたゞ藝術的技法が問題となつてくるとき、作品中の人物が獨自の存在をうしなつてくるのは當然の結果であらう。これに反して長篇は普通の人物の普通の場合を取扱つてもそれが比較的全幅的に書き生かされるとき、それ自體の限定によつてより多く特殊となる。そしてその人物は獨自の存在を得る」(「新潮」昭和九年七月號所載)



## 2 自傳的形式について

藝術的長篇は心理の必然にたよりすぎる結果、ともすれば自叙傳的形式から脱却することが困難になつてくる。これは通俗小説の場合のやうに先きに見透しをたてることが困難なせいでもあるが、客觀的實在性といふものは人生に對する作者の認識が隅々までゆきわたつてゐなければならぬためであらう。藝術的長篇において自叙傳がもつとも安易な道であることは自分の經驗だけを述べてゆけば、心理の破綻や行詰りにぶつからないですむからである。ところが、未知の人物の心理の中に喰ひ入つてゆくと思ひがけないことがしばしば起る。一つ一つの人物の性格が作者の感興どほりには動いてくれないのだ。ゴッリの文學的自殺は多かれすくなかれ、獨創的な性格をつくりあげようとする努力の中においてはどんな作家でも必ず經驗しなければならぬことである。通俗小説では材料を整理し統一することができれば、あとはどのやうな筋の展開も作者の氣儘になる場合が多いが、藝術的長篇は材料を整理しただけではすぐ作品の構成にとりかゝるといふわけにはゆかぬ。作者は何よりも全體の雰圍氣をしつかり把握しなければならぬ。これが容易ならぬ問題であるが、作中人物の動きは斷じて作者が干涉すべきものではない。雰圍氣を把握すれば、人物はその性格に従つて勝手に動いてくる。そこではじめて類型的でない獨創的な人物や行爲が産れてくるのである。ゾラが、彼の試みたほとんどすべての長篇小説の中で先づ時代的角度を定め、それから人物の性格を決定することだけに全力を集注し、作中事件の發展には作者の拘束を加へなかつたといふのは、ひとりゾラだけの方法ではなく、今日においてはすべての藝術的長篇小説における基礎的な條件だと言つてもいいのである。然らば、雰圍氣を把握するためにはどういふ方法を用ひたらいいかといふことになるのであるが、これには

先づ一つの環境を決定してから、その中に發生する事件をはなればなれに表現する苦心をかさねることが肝要である。ゲーテが、大作を試みようとするエッケルマンの抱負に對して答へた言葉はいかにも「フアウス」の作者たるべき面影を偲ばしめるものがある。彼はエッケルマンの大作についての志望に對して、獨創に達するためには先づ類型的な作品をつくることからはじめるべきであることを説いた。「君（エッケルマン）には立派に出来ることも多からうが、おそろくまだ充分に研究もせず、通じてゐるないことゝなるとうまくゆくまい。おそろく漁夫で成功しても獵師で失敗するだらう。全體のどこかで失敗すれば部分がどんなにうまくつても全體として疵もので完全なものとならない。しかし、君の手に合ふやうな個々の部分を個々獨立に書きたまへ、きつと立派なものができる。特に大きい獨創的な作をつくらないやうにしたまへ。何故なら君は事物に見解をあたへようとするが、その見解なるものは青年時代には不熟なことが多い。」（エッケルマン「ゲーテとの對話」）

このゲーテの言葉は何よりも意慾を純一にするといふことが必要であるといふ見解にもとづくものであらう。つまり、彼に従へば、人生認識と經驗において未熟である作者が獨創的な性格の中に突き進むことの無理が未來の製作に必要な豊かさを失ふといふことがもつとも警戒されねばならぬことなのである。

### 3 いかにして雰圍氣を統一すべきか？

藝術的長篇の場合においてもつとも重要である雰圍氣の統一は短篇的形式をかさねるところからはじめられるべきであらう。アメリカの藝術作家であるシャーウッド・アンドソンの、「ワインズバーグ・オハヨウ」といふ長篇は、短篇の綜合がおのづからにして一つの形式をつくりあげたことにおいて典型的な作品である

が、作者は一つの村の空氣を描くために、そこにうごいてゐる人間の姿をそのまゝのかたちにおいて一つ一つとらへたのである。すると村全體の空氣がおのづからにしてうきあがつてくる。最初から統一された形式をもつて村を描くための筋をつくりあげたとしたら、事件の發展だけに追はれて、風景と人間との微妙な調和はまつたくうしなはれてしまつたにちがひない。ツルゲネフの「獵人日記」の場合においても同じ解釋があてはまるであらう。先づ雰圍氣の中に入つて、どんな小さな一木一草の魅力といへどもとり逃さぬやうに表現の網を張ることが重要である。藝術的長篇においては、何よりも雰圍氣をつくりあげてそこにあらはれる人間の動きを自由にさせねばならぬ。その意味においては、主題にとらはれてもいけないし客觀に拘束されてもいけない。雰圍氣が決定すればあとは作中の人物が勝手に事件をつくつてくれる。さういふことを幾度びとなくくりかへしてゐるうちに、人生に對する獨自の遠近法がおのづからにしてあらはれてくるものである。唯、もつとも書きやすいからといふので自叙傳的手法にたよることはかへつて認識を固定させ、主觀の限界を狭苦しいものにしてしまふことにおいても危険である。材料はつねになまなましく、作者の情熱にあたらしかたちで働きかけてくるものでなければならぬ。一人の作者がほんたうに自叙傳を書くのは人生認識が充足してから後のことである。自叙傳は眞實の意味においてはどの作者にとつても、もつとも愛着の深く、新鮮な意慾をよびおこすものであるだけに、未熟な認識において描くべきものではない。ジェームス・ジョイスの、自傳小説「若き日の藝術家の肖像」があれだけの逞しい成功と藝術的完成を示したのは、長いあひだにたゞみあげられた感情の集積のためであらう。もつと具體的に言へば、一日一日と書きとめられていつたよき記憶の綜合がおのづからにして彼にふさはしき藝術的境地をつくりあげたのである。この作品は始めあつて終りなく、終りあつて始めなしといふやうな雜然たる形式によつて成立つてゐるが、し



かし、それにもかゝはらず、一字一句の存在がぬきさしのならぬ時間を表現してゐる。つまり何處を斷ちきつても切つたところからすぐにあたらしい血が噴き出してくるのである。血は噴き出てくるが、しかしどの部分も全體の機構の中からときほぐすわけにはゆかぬ。それ等の部分は獨立した部分ではなくて、「若き日の藝術家の肖像」の中に生きてゐる部分である。つまり、長篇小説の一斷面として存在してゐるのであつてその一つ一つがすぐれた短篇としての獨立した存在を示すものではない。一人の作家がおのれの生涯を、過去と現在とにつながる時間のつくりだす雰圍氣の中に捕捉することがいかに困難なことであるか。「自叙傳」は誰れにも書けるものであると同時に、また誰れにも書くことのできないところのものである。ゲーテがあのやうな長篇大作を發表しながら、しかも彼の後進に對しては用意周到に長篇小説への構想を捨て、短篇小説を書くことをすゝめてゐたのも長篇小説への意圖がなみなならぬことを證據立てるものであらう。これはもちろんゲーテが短篇小説を輕視してゐたわけではなく、長篇を書くことをひとたび思ひ立つたらその中に沈潜して一つの雰圍氣を統一しなければならぬといふことを傳へたものである。雰圍氣を統一することの必要は何も長篇小説だけにかぎられたはなしではないが、長篇大作にはどんなに安手に見つても二年二年といふ年月を要する。これを執筆してゐるあひだに初心の作家が部分部分の表現に氣をとられてゐるやうでは全體の雰圍氣がみだれてくる。同時に長篇執筆の意圖は當然日常坐臥、次々にあらはれてくる人生的魅力を素通りしたり無視したりしなければならぬ場合が多い。畫家において基礎工事としての素描が必要であると同じやうに、作家は彼の視野の中に展開する人情と自然を一應自分の表現能力の上にこなさるだけの技術を體得した上で長篇にとりかゝるべきであらう。ゲーテの、短篇小説を書けといふ言葉の眞意は此處にあると思はれる。(ゲーテは、エッセルマンによつて記録された彼の言葉の中でしばしば同じやうな意味



のことを述べてゐるが、そのことをゲーテが長篇よりも短篇の方に人生的な關心を持つてゐたといふことの理由にしてゐる人があるのは誤りである。ゲーテは徹頭徹尾長篇作家であつて短篇作家でない——そこで、話が前にもどるが、雰圍氣を統一するために何よりも必要なことは人間心理の動きを時間的的角度においてとらへることである。そのとらへ方はもはや一日一日の技術の鍛錬に俟つほかはあるまい。私は前に「雰圍氣の統一は短篇的形式をかさねるところからはじめらるべきである」と説いたが、しかし一つの技術を體得する手段として、アングサンの「ワインズバーグ・オハヨウ」や、ツルゲネフの「獵人日記」における表現方法を實例として引用したのは何よりも書き方を自由にすることの必要なことを感じたからである。素材に對する客觀的統整といふことは別の言葉で言へば作者の主觀が隅々にまでゆきわたつてゐるといふことである。フローベルの「マダム・ボヴァリー」は藝術的長篇小説として客觀的統整においてもつともすぐれたものだと言はれてゐる。それは主人公の性格の動きを作者が進行する時間の中にぬきさしのならぬかたちでとらへたことにおいて、文學史上に近代長篇小説の存在を遺憾なく證據立てたものだとも言ひ得るのである。つまり、長篇には長篇に特有な時間の進行形式がある。素材の大きさや、時代關係の複雑さが問題なのではない。短篇的素材に對して認識の角度を變へることによつて長篇的表現につくりなほすこともできれば、一見して長篇を書くに適當な事件を短篇にまとめあげてしまふこともできる。それ等の變化はすべて作者の表現能力の適應性に關する問題であるが、しかし、すぐれた長篇は、必ず長篇でなければならぬ必然的な時間の進行を約束してゐる。唯、長いことだけが長篇の特徴ではない。時間の進行形式と一口には言つても、時間の進行には心理の展開が伴はねばならぬ。百年の歴史を書くことが長篇にふさはしく、一日の歴史を書くことが長篇にふさはしくないといふ法はない。ジェームス・ジョイスの「ユリシイズ」などは現實認識にお

ける時間的常識を無視したところに一日の心理行程がいかにも複雑な人間生活の歴史の進行に歩調を合せてゐるかといふことを證明するものである。

#### 4 長篇小説の書き出しについて

さて、以上述べたことは藝術的長篇小説の概念と、これに對する作者の心の構へ方についてであるが、よいよ、素材がとりあげられ、構想が決定してから、書き出しの第一歩を踏みだすまでが尋常一様の苦勞ではない。トルストイは「戦争と平和」の書き出しのためにその構想に匹敵するほどの苦心をしたと言はれてゐるが、先づ全篇の調子をひきたてるやうな書き出しが見つかれば三分の一の成功をしたものとも言へよう。バルザックは多くの場合一つの風俗的情景を浮きあがらせ、その中に作中に主要な人間の姿をとらへる——といふやうな方法をほとんど彼の全作を通じて適用してゐる。これは大建築には先づ門があり、玄關があるといつたやうなもので、バルザックのやうな堂々たる作風に任する作家が常に正攻的態度をとつたといふことは充分うなづかれることである。しかし、それにもかゝはらず門も玄關も一作ごとに變つたかたちになりあげられてゐるので、讀者は彼の作品の門をくぐるごとに宏壯な邸宅のもつあたらしい魅力に心をひかれるのである。同時に數種の彼の作品を読んだ人にはその書き出しが常に堂々たるかたちにおいて共通してゐることが理解されるであらう。

(A) 一八三八年の七月半ばのこと、その頃やつとパリの廣小路に姿を見せはじめたばかりのミロオルといふ新型の馬車が一臺大學通りを走つてゐた。(「從妹ベット」)

(B) 一八一三年四月始めのこと、その午前の天氣は極上であつたから今日こそ巴里の人々は今年はじめに泥のない舗道と雲のない空を見るだらうと思はれた。まだ正午にならないときに威勢のいゝ馬二頭をつけた壯麗な二輪馬車がカステイリオーヌ街からリヴォリ街に入つてきて、デ・フィーヤン高臺のまん中のらたにひらかれた柵のところにとまつてゐる澤山の車馬のうしろにとまつた。(「三十歳の女」)

この二つの書き出しは、先づ事件の全貌を暗示するやうな仕組をもつてゐることに於いて共通してゐる。門は門、玄關は玄關といふ風に一つ一つかたちを整へてゆくところにバルザック的手法の特徴が窺へるのである。ところが次の場合になると、作者の主観が先づ書き出しにおいていかに全篇の雰圍氣に働きかけてゐるかといふことがわかる。

(A) ドゥエーのバリ街に、いまもなほ存する一棟の家はその外觀と言ひ屋内の設備と言ひ、造作と言ひ他のいづれの住居よりもまさつて舊いフランドル建築の特徴——この心地よい國の淳朴な風習にごく素直に適合した舊フランドル建築の特徴を保有してゐるのであつた。だが、その邸を描寫するにあたつていさゝかお談議めくがいろいろの用意が必要であることをあきらかにしておくことがまづ作者の利益だらうと思ふ。何にも知らない、そのくせやたらに先へ先へと進みたがる二三の人々はかうした準備に對して抗議を申込むけれど、しかしかうする人々はつまりそもその原因を経ずに感動を、種子なくして花を、懷胎をとほらずに子供をほしがするやうな手合ひである。(「絶對の探求」)

(B) ある地方の町には、一見したゞけでこの上もなく憂鬱な僧庵や、荒涼たる曠野、又はもつとも悲慘なる廢墟などが唆るとひとしい一種の哀愁をかき起させる家がある。おそらくかうした家の中には僧庵の



静けさと曠野の味氣なさと廢墟の痛ましさとが一緒になつて存在してゐるのであらう。

〔ウーージェニイ・グランデ〕

以上引用したバルザック的手法とくらべると、同じ構へ方をもつてゐながら、ゴオゴリの手法には門を入るとすぐに窓があいて部屋の中がらくらくと覗かれるやうな氣安さがある。次に示す彼の長篇、「死せる魂」の書き出しをバルザックの場合と比較すると一層この二人の長篇作家の特徴がはつきりしてくるであらう。

小さな、ぐつと奇麗なバネつきの四輪馬車がN州の首府のとある旅館の門を入つてきた。その馬車は退職大佐か、參謀大尉、もしくは二百人ぐらゐの農奴を所有する地主、一口に言へば中流社會の紳士と呼ばれる人々によつて乗用されるやうな種類のものだ。その四輪馬車の中には一人の紳士が乗つてゐた。この紳士の容貌なり風姿なりは特に美しいといふほどでもないが、又さのみ見苦しくもない。肥つてもゐないが、又瘦せてゐるといふ程でもない。〔死せる魂「第一章」〕

バルザックが悠揚としてゐることに對してゴオゴリがすぐ事件の中にとび入らうとする態度は新舊の問題ではなく二人の性格の反映でもあるが、しかし、二人ながら共通した意味において十九世紀の長篇作家の特徴を示してゐるのである。近代の作家にとつては門も玄關もほとんど無用である。唯、構想の中へもつとも自由なカタチで入つてゆける形式が重要である。アンドレイ・ジツドの「法王廳の拔穴」は、「一八九〇年、レオン十三世の法王在世中、僂麻質斯性疾患の専門家ドクトルなにがしの評判は祕密結社員アンティム・アルマン・デュボアをロオマへ呼びよせることになつた。『え、なに?』と、彼の義弟ジュリユス・ド・バラリ



ウルは叫んだ——といふ書き出しからはじまつてゐるが、かういふ立體的手法は何氣ないかたちをとつてゐるだけに作の發展に對して一層ぬきさしのならぬものを感じさせる。長篇小説における作品内容の獨自性は書き出しの數枚の中にあらはれてゐなければならぬ。つまり、作中の人物が自由奔放に活動し得るやうなきっかけが書き出しにおいて決定される。つまり私が繰り返し言つたところの長篇の雰圍氣を先づ醸成するものは、すなはちこの「書き出し」にあるのである。

## 短篇小説の構成と技術——阿部知二

1

文學の内容と技術との關係は複雑であつて、最高の完成の場合には、その二つが渾然とするのであらうが、常にその關係が平行的に一致するとはいへない。技巧的に拙劣でも内容の深いものもあり、その反對の場合もある。さうかといつて、全然別々のものとすることは出來ぬ。有機的な一つの結合體といふほかないのである。故にここで「短篇小説の構成と技術」といふことを考慮するにしても、このことは最初に頭に入れて置かなければならない。即ち、短篇小説の技術方面を考へるといふことは、假にその内容と切り離して、分析的に見てゆくのであつて、決して、内容を疎かにして、短篇小説が成り立つといふやうな誤解を避けなければならぬ。しかし、一方、何につけても内容と叫んで、技術的方面を全く考へないやうな人々もあるが、われわれは決してそのやうな弊害に陥入つてはならない。技術の重要さは充分に尊重すべきである。殊に短篇小説は、高度に技術的な要素を持つものだといふことは一般に承認されてゐる事實である。

普通、「短篇小説」として、特に文學上の研究の對象にされる場合には、單に「短い小説」といふほどのものとしてでなく、或る特殊な、獨自な文學形式をもつ一つのものとして取扱はれる。これは、恰も劇で、一幕物を、單に「一幕で終る芝居」といふのでなく、その形態によつて、幕數の多い戯曲形式とは異つた性格

と機能とを帯びたものとして考へるのと同様である。即ち、短篇小説とは長篇小説が短くなつたといふだけでなく、長篇には求めることの出来ない内容的性質をもつところの何物かと考へて研究の對象とする。

この「短い小説」と「短篇小説」との區別は、微妙な問題であつて、明瞭に區劃出来るものでないが、大體、後者、即ち、「短篇小説」と狹義で呼ばれるものは、近代文學に至つてはじめて創始された文學の形態であると歴史的にはみられる。この短い範圍に於て表現を行ふといふ事實を、自覺的、意識的にする文學とみられる。例へば、ここに或る人があつて、或る事實を小説的に物語らうとする。それは物語の都合で長くなつたり短くなつたりするだらうが、短かつた場合に短篇になつたといふやうな偶然な、自然發生的なものではなく、寧ろ、始めから豫め「短篇」を書くことを計畫し、その方寸の裡に成可く有効に、力強く、自己の語らうとするものを封じ込み配置するといふ行爲を指す。このやうに考へると、日本でも外國でも、近代的文學の以前には、前者に屬するもの、つまり、長くなつたから長篇、短くなつたから短篇、といふやうなものが殆んど全部であるに反し、近代以後では、意識的にはじめから短く作られたものが多いことに氣付く。即ち、短くなつたものでなく、短くするものである。前者に於ては、長篇と短篇との差は量的なそれであり後者に於ては、量的のみならず質的であるといふことになる。但し、近代文學、現代文學に於ても、勿論、「短い小説」に屬するものも多いのである。殊に、我國では、種々の環境や、文學的風習のために、特に純粹に意識的に構成した短篇小説といふ型のは少く、むしろその反對の、「短い小説」といふ型のものが多いことに氣付くであらう。芥川龍之介の作品のやうなものは、多く前者、即ち意識的に構成されたものの部類に屬するものが多いが、このやうな作品はむしろ少數の例である。むしろ志賀直哉氏のもののやうに（内面的には何等かの意識的計量が潜んでゐるかもしれないが）少くとも表面は自然のままに書いて短くなつた

といふやうな、いはば隨筆的な無技巧に近いものが多くもあり、尊重されるといふ風習があることは事實である。内容の點からいへばどちらでもいいわけである。

しかし、此處で短篇小説を考察するのには、やはり、意圖的になされる「短篇小説」的なものを中心とするほかはない。そして、これを中心として、特に「構法と技術」といふ題目に拘泥することなしに、短篇小説の性質上の、種々の注意すべき點を、簡単に列挙し、それによつて短篇小説が如何なるものであるかを暗示することが出来れば幸だと思ふ。

2

歴史的にみると、何といつても短篇小説、(ここではすべての短い小説乃至物語といふ廣義でいふ。)は、おはなしの性質を持つてゐる。今日では、おはなしではなく、内心の記録であつたり、事象や心理の記述であつたりする場合が多いが、その發生に辿つてゆけば、各國の歴史ともに、この物語に歸着する。短いこの神話、傳説、民間説話、神仙譚、など、廣い意味でいへば、短篇小説の原流である。我國でも「今昔物語」「宇治拾遺」などは、一つの短篇小説集とみられやう。それが、江戸文學の、たとへば西鶴などになると殆んど近代的な短篇小説になつてきてゐる。

ヨーロッパでいつても、中世期の諸種のロマンスは、短篇小説の、自然發生的な遠い濫觴である。それが文藝復興期の「デカメロン」などになると、意識的な文藝作品としての技術による短篇小説への過渡的作品になつてくる。しかし、通常、近代短篇小説の意識は十九世紀初期に於て、確立されたといふことになつてゐる。これは近代的な長篇小説の發生から約一世紀の後である。最初に短篇小説の意義と自覺とを樹立した



一人はアメリカのエドガ・アラン・ポーであらう。彼は、短篇小説は、單に小説が短くなつたものでなく、長い小説には求められない獨自の特徴を持つたものであり、これを發揮することが短篇小説家の仕事であるとした。この頃から、短篇小説は、非常な勢で、各國の文藝界に廣まり、發達してきた。この近代に於ける短篇小説の發達は、何によるかといへば、一つには近代のジャーナリズム、すなはち雜誌新聞の發展により、一つには近代人が、簡潔にして鋭敏な印象を與へられることを好むといふ性質によるものとされる。

短篇小説は前に云つたやうに、おはなしするところから發達してきた。従つて、その要諦といへば、これを最も單純にいへば、いかに上手に他人にはなすか、といふところにある。いかにキビキビと、印象深く、感銘を與へるかにある。無駄なことや退屈なことは絶対に許されないといふところにある。勿論長篇小説にしても無駄や退屈が歡迎されるわけではないが、それでも比較的にいへば、長篇では、幾分後者が道草を喰つたりしても、その全體として深く強いものをもつて居れば、多少の餘裕があるとはいへる。しかし、何分短篇ではその餘裕はないのである。

結局、短篇小説の根本的な技法とは、この巧に物語るといふことから出發する。そこで何よりも先づ根本になることは、印象の強烈な集中である。狭い場所に、無駄なしに、強い印象が、かたられなければならない。これを短篇小説の生命といつてよからう。他のいろいろの性質についていへば、或種の短篇には適用するが他の種のものには適用しないといふやうなものもあるが、この印象の集中といふことだけは、どのやうな短篇小説にも必須なことだといつてよからう。はじめて、短篇小説といふ文學形式を自覺的に宣明し、またその優れた實行者であつたボウの有名な言葉がある。——「短い物語では、作者はその意圖するところが何であらうとも、それを完全に遂行することができる。讀書の間には、讀者の心は作者の手中にある。疲勞あ

るひは中斷から起るところの外面的附帶的影響を受けることがない。」あるひは次のやうな言葉もある。「全文中、一語たりとも、その方向が、直接にか間接にかあらかじめ設定された意圖に向はないやうなものがつてはならない。」つまりこれらは、全體の印象が集中統一されてゐなければならぬことを示す。昔の短話の類にはつれづれのまゝに書き出して行つて、いつのまにか始めと終りでは風向きが變つてゐるといふやうなものがあり、現在でも、長篇小説などには、事件や人物が、どれが主になつてゐるかわからないやうなものがある。長篇小説としてみれば、その混沌としたところに、人生の現實を如實にあらはしてゐるのだ。ともいへようが、短篇小説ではさうした餘裕が無い。

3

以上の、印象の集中統一の性質から推してみると、「現實の構成」ともいふべきことが、長篇と短篇とでは次のやうな差があることが發見される。まづ、長篇にしても短篇にしても、近代の小説の主眼とすることは（但し、通俗小説はここで論の外に置く。）事件の繼起を面白く語ることではなくて、事件の展開の因果を究明することであり、色々な性格が醸し出す外面的な悲喜劇を語ることではなく、その内面の究明であり、その性格の變轉或は成長の記述をすることである。昔の小説ならば、彌次喜多なら彌次喜多といふ可笑な人物が、次ぎからつぎへと滑稽な事件を起していけばそれでいいのだが、今日の小説では、或る人物は、一つの事件に遭遇することによつて、その影響を受け、心理的にあるひは性格的に、變容し成長してゆくことを書かなければならぬ。この變化の意識こそ、近代の小説がもつとも意をそいで追求するところのリアリテであり、小説の實體ともいつていいものである。さて、この實體を追求するのに、長篇小説ならば、或る事件

を中心として書くとしても、その事件に出遇つて衝撃を受け變容する人物について、その事件以前の環境と状態を詳細に描き、その事件の輪廓、その因つて起る所以を究明し、その事件そのものを次に詳述し、それから、事件後の人物なり環境なりの状態を、事件以前及び事件中と對比させながら描いてゆくといふことが可能であり、またさうするのが普通である。「赤と黒」を讀んでも、「戦争と平和」「罪と罰」「ボヴリ夫人」を讀んでも、このやうなことは充分に認知することが出来るとおもふ。ところが、短篇はさうすることが出来ないといふ制限をその短かさの爲に持つてゐる。また例へ、きはめて簡潔な省略法でさういふ手法を行つたとしても、それは概していへば立派な方法でもないし、また爲すべきことではない。印象をその變化の刹那に集中することが立派な方法となるのである。ここに於てこそ、短篇は、長篇を壓縮したものではなく、長篇の前と後とを切りはなして、肝要なところをヴィヴィッドに掴み出したところの、小粒でもビリリとするものとなることができるのだ。名手といはれるポウやモーパッサンのものを讀めば、そのことは認知出来る。たとへば、ここに同じく名手チェホフの、少しふざけたコントがある。ある男が拳銃店へ怒氣満面で飛びこんで拳銃を買はうとする。妻の姦通を怒つてその對手を妻もろとも撃ち殺さうといふのである。ところが、いざ買ふ段になると、仲々拳銃が高くて買ふ氣が出ない。もつと安いのはないか、と押し問答をした揚句、拳銃をかふことをやめて、申譯に安い鳥網を買つて出てくる。もう心境は變化してしまつてゐる。つまり變化の刹那である。姦通の顛末も、その後の成行きも全く書いてない。この奇妙な事件のクライマックスが掴み出されてゐて、餘は暗示によるのである。かうした方法がまづ短篇の常道であつて、ここでこそ、長篇にも求められないところの、鮮明な印象が得られるのであらう。短篇小説に於けるリアリテの構成の途はまづこのやうなものだ。必ずしも事件が必要だといふのではないが、何か心理上にもせよ、感情上にもせよ



その一點を、前後を切斷して呈出するのである。

リアリテの構成としては以上のやうなことが考へられ、これが短篇小説の本格をなすものだといひ得るが次に、作品の印象として、以上のやうに擲まれた現實を如何に構成するかを考へてみると、次のやうに二つになるのであらう。即ち、作品印象の構成の途として、理知の絲によるものと、ムード——氣分、情感、雰圍氣の途によるものとである。

理知によるものとは、いひかへれば因果の律によるものである。この點については、本講座の「組織篇」中の拙稿「散文の構成」、特に、「構成篇」中の拙稿、「散文のプロット」の參照を願ひたいのであるが、要するに、ある事件或は變化が、「如何にして起るか」といふ追求の形をもつて展開をはかるのである。勿論、長篇小説にしても、これを廣くみれば何等かのかかる意味の追求がないといふことはないし、又、そのやうな因果的追求をもつて構成したものもあるが、長篇では特にそのやうな方法によらなくても、ただ事件なり性格なり心理なりの推移を追ふて記述して行くことが充分成功を收め得る。しかし、短篇では、その狭少な場合にはそのやうな方法でゆくと、何處といつて集約的な頂點がない平板なものになる恐れが、少くとも比較的いつて長篇より多いのである。よく、ボウやモーパッサンなどの短篇に、「私はあんな恐ろしい眼にあつたことはない。」などといふ書き出しで、まづ人の心を奪つて行くのがある。そしてその恐怖の因つて起る所以を展開して行くのである。前の項でいつた、變化の刹那を掴み出すのには、變化の因果の絲によつて、これをなるべく簡潔に力強く出す方法が最も有効なのである。この因果の核心を力強く他より浮び上らせるこ



とによつて、長篇にはみられないところの印象の集約統一が出来る。この状態をもつと具體的に考へるには例へばコナン・ドイルの探偵小説などが最もいいであらう。ボウも短篇の一つの特質として、「推理」といふことを擧げてゐる。もちろん、コナン・ドイルの小説は、純粹な文學としての價值は低いとしなければならぬが、短篇の發揮し得る最も大きな特徴の一つ、——因果による構成、をその理知によつてもつとも強くはたらかせた例である。また特に探偵小説でなくとも、我國の藝術的短篇の中にでも、よくしらべてみると、このやうな方法を、その骨格として構成の中に潜めてゐるものが、よくあることを、注意深い讀者はみるであらう。木村毅氏の「小説研究十二講」にも、短篇の構成に理知が重大なものであることを述べてゐるのはこのことを裏書きするわけである。

次に、ムードによる構成といふのは、以上の方法と對立するものとみななければならぬ。即ち、ここでは、前のもののやうに、理知的な、推理的な構成は必要としない。これは説明を要しないほど、簡單なことであるが、つまり、ある一定の氣分でその作品を統一してゐるのである。長篇ならば、場所々々によつて、それぞれの氣分情緒を醸し出し、それが相合して一つの効果をつくるのであらうが、短篇ではそのやうな種々の氣分をその中に入り交らせるといふことは、至難であり、危険である。そして、ある一定の情緒によつて統一することが多い。そこには特に取立てて言ふほどの事件も、性格の變化もなく、因果の推理もなくともよからう。その代償となつて、この短篇の印象を強く讀者に刻みつけるものは、その始終を貫くところの一つのムードである。短篇作品に詩的な香氣のものが多かつたりするのはここに起因し、従つて、短篇作家にスタイルリストが多いといふことにもなる。事實、長篇では、もちろん名文に越したことはないといへるが、バルザックのやうに可成り粗いスタイルでも大散文家たり得るのである。アランなどは、そこにこそ大散文家

の生命があるともでもないひ兼ねない。しかし、短篇では、スタイルの粗雑な作家などといふものは多くの場合、致命的である。

又、我國に多いところの心境小説などといはれる短篇も、特に目立つところの事件などもないのにも拘はらず、効果を持つてゐるのは、そこに一種のムードがあつて、つまり知的な構成は缺けてゐるのではあるが情緒的な構成ともいふべきものを自然に具へてゐるところに在るのではなからうか。このやうな短篇小説は觀方によつては構成的なものを所有してゐないともいへるのであつて、我國の心境小説や、外國の心理小説などの作品によく見受けるやうに、その相貌が甚しく隨筆に似てきてゐたり、散文でかかれた詩に似てきてゐたりすることが屢々ある。しかし、ただ漫然と、とりとめもなく書かれたのではなく、一見無技巧にみえるが、一定の氣分を以て前後を貫き、そこに印象の統一を造り上げてゐることは忘れてはならない。

5

次ぎに物語要素といふことを中心として考へると、ここでは左のやうな構成の種類がある。即ちここでは短篇としての制約上必要であるところの單純化の作用が行はれてゐるとみるべきであり、またこの單純化によつて、積極的には、如上の印象の強化統一といふことにも間接に寄與してゐるのである。このことは、前掲木村毅氏の「小説研究十二講」の、「長篇・中篇・短篇」の項に説明されてゐるから、詳しく書くことを避けて、簡単にいふことにしよう。

物語の要素として——木村氏の書によれば、どうしても、「行爲」と「人物」と「背景」が要る。これが、短篇小説を單なるスケッチと異なるものにして、むしろ長篇に近づけてゐるのであるが、しかし、長篇のやう

に、この三者を密接に關係し合はせて複雑な構成をつくりあげるわけには行き兼ねる。普通短篇では、この三要素のうち、いづれか一つに力點を置いて他のものを從屬的な位置に立たせるといふのである。

この單純化によつて逆に効果を強調するといふ手段は、おそらく、優れた短篇作家が、意識的にか無意識的にか通常行つてゐることであらうが、この、「人物」「行爲」「背景」といふ三要素に限らなくても、なほ多くに分離してみれば、この他にも、或は「心理」、或は「事件」などといふいろいろな要素もあらう。要するに、かうしたものの中で、なるべく一本の絲によつて構成してゆくといふことは、必要から生じた手段といへるであらう。

——このことに關係して、少し傍道に外れるが、二三短篇小説の特徴といふやうなことをあげてみたい。短篇小説の構成といふ題目からは少し別のことになるが、廣汎にいへば、その技法の性質の闡明にサイド・ライトを投げてゐると思はれるから。

たとへば、物語を印象濃く對者に刻印するといふ手段として、「驚き」の効果を狙ふものが短篇には多い。モーパッサンの「首飾り」などその代表的なもので、あるつつましかな生活をしてゐる細君が夜會に出るために、知人の首飾りを借りるが、それを紛失し、それを償ふために長い年月人間外れた儉約をする。その揚句、その借りた對手から、「お氣の毒に、マチルドさん、あれはにせものだったのです。」といはれて呆然とする。ここでマチルドと共に讀者も驚きに出逢ふのである。西鶴の名品「置土産」などもこれだ。かういつた手法はすいぶん多く短篇には用ひられてきてゐる。これを悪く使用すれば、惡達者な、不自然なものになる。オ・ヘンリのあるものなどそれである。落語などといふものも、見方によれば短篇の一つのテクニクを極度につかつたものといへる。しかし、前にいつたやうに、變化の刹那をとらへるといふ範圍で行ふな



らば凡庸化を防ぐ一つの有効な手段であらう。

この「驚き」と関連して、滑稽の印象を強調したもの、怪奇の感を強調したものが短篇には多いが、これは偶然にさうしたものが多いいふよりは、何か短篇にはかうした手段に適した性格があるのでないかとおもはれる。ヒューモアの漲つたもの、あるひは、ボウなどのやうに怪奇幽幻なもの、こんなものは古今東西に實に多い。後者についていへば、日本でも、上田秋成の「雨月物語」以後、芥川龍之介などにいたるまでファンタスティクなものは数かぎりない。

かうした性質など、人生を描くといふ小説の根本的使命からいふと、何か傍道のやうにおもふ人もあらうが、ここでは筆者は、ただ短篇の技法から生れる諸性質を考へてゐるのであり、また「人生」がこのやうな種類のものにあらはれてゐないといふことも出来ぬ。いづれにしても、短篇はその形の狭少さの爲に何といつても無制限の長篇小説と比べると、堂々と人生と眞正面から取組むといふことでは不便を感じることは事實である。そのやうな制約を突破する一つの道として、よく短篇が、象徴的になつたり、諷刺的になつたりすることがある。諷刺的といへば、短くて警拔な觀點から、辛辣に人生の一面を強調するなどといふことは逆に長篇小説では達し難いことを行ふことになる。諷刺小説家としてのゴーゴルなどを考へるとこの感が深い。あるひは、これが、詩的情緒と合一してくると、象徴になる。象徴とは、ある小さなものを以つて、その奥にある巨大なものを暗示し、少く語つて却つて多くのものを暗示するといふ意味に於てである。古來短篇のすぐれた作家が、象徴の域に達したことは、これもまた長篇に於けるよりも多いのである。この象徴によれば、必ずしも長篇小説が正面から描破し盡す人生を、その六寸の中にとちこめることも不可能であるまい。否、もつと強調していへば、すべての短篇の究極は象徴に向ふともいへるかもしれない。——以上の



やうな性質については、岩波「世界文學講座」中の拙稿「短篇小説」の中にやや詳しく書いたからただ略記するのにとどめた。

## 8

次に、これは必しも短篇小説に限らず、或程度まで、長篇にも共通のことではあるが、敘述法として小説の構成を考へる必要がある。この方面では長篇小説を主題として、イギリスのパーシ・ラボックに「小説の技法」といふ名著などもあるが、ここでは、手短かに、短篇について觀てみよう。

もともと小説は、ある人間が他人に何か珍しいこと、有益なこと、面白いとおもはれることなどを「おはなし」することに發したのであるから、その原始的な形態に於ては、ただ「むかし、こんな人がありました……」といふやうな極めて素朴な形式でしかあり得なかつた。しかし、近代のやうに發達し分化してくると、何がもつとも有効で、何がもつとも實體を遺憾なく表現し得るかといふことが緊急な問題になつてきた。大體三つの敘述の形式がある。

第一は、主觀的ともいひ得るもので、第一人稱的な方法である。第一人稱の談話ともいふべきものである。「私は……」といふ形である。(但し我國で「私小説」といふのはこれと意味がちがつてゐる。)もつとこの形の原始的な形は、ある事實の目撃者がそれをそのまま他人に語るといふやうなものであつて、小説の祖先としての物語の多くはこの域を脱してゐない。又、近代小説の初期に、たとへば十八世紀英國のリチャード・スンの小説に、あるひはゲーテの「ウェルテル」のごときものにみる手紙の形をとる小説が多かつたが、これも第一人稱的なものといへよう。今日でも、手紙、手記の形によるものが多い。あるひは、告白的な作品

などもこれである。この方法の長所は、作家とその作品内容との間に、虚構が存在しないといふ印象をあたへるところにあらう。例へば、客観的小説のやうに、作者は顔を出さず、その代り、あらゆる人物を操り、あるひはその心内に入つて心理を描いたりするといふのは、まるで作家が神にでもなつてゐるやうなわけであつて、考へれば、作家と作品製作との間に一つの虚構が假定され容認されてゐることになる。ところが、この第一人稱の小説では、作者が直接自己の経験や思想や感情を訴へる形になるのだから、生々しい迫眞性が加はつたり、内面的な深さが加はつたりする長所をもつ。しかし、この長所は同時に短所になり、この方法で行けば、作者は永遠に自己の體驗、あるひは體驗として讀者に見倣され得るものしか書けないことになつて甚だ制限を受ける。折々、女の作家が、「僕は……」といふ調子で男性の告白體の小説を書いたりするのを見受けるが、無理で白々しい感じがするものである。そこで、次のやうな工夫が生れたりする。私といふ作者が、ある男なり女なりにあつて、その打明け話をきくとか、その手紙をもらふとかする、といふ形である。近世では、イギリスのコンラッドなどがしきりに用ひて成功した一つの型である。

いづれにしてもこの型は内面的な世界に充分入り得る利益がある。

次には、客観的に、第三人稱で書くのではあるが、しかし、作者はその人物の心理に入つてゆくことをするのである。「彼は……かくかく感じた……」と書く場合もあり、そんな斷りなしに、自由に、彼なり、彼女なりの心理を取扱ふのである。これは、前にかかげた主観的な作品の内面性と、客観的に描くことによるところの、人物、場面の取材範圍の自由とを併せた點で、多くの小説がとる方法であり、大體、最も廣く行はれてゐる型ではないかと思はれる。

この型にも二つの種類がある。心内に入るのは、ただ一人に決めて、その一人を中心として、それが見た

世界を描くといふのと、もつと自由に、どんな人間の中にも入るのである。今、Aの心理を敘したかと思ふと、次にはその相手の心理を敘してゆくといふのである。しかし、この後者の方は、長篇小説ではしばしば見受けられるところではあるが、短篇ではあまり、——といふより殆んど見受けられない。印象の統一といふことも、短い範圍でこの方法によつたのでは亂れ勝ちになるのは争はれないところである。

第三のものは、純客觀的とでもいはなければなるまい。これは、第二のものの不自然——即ち、客觀小説でありながら、作者が勝手に、一人乃至數人の心の中に自由に入つて行き得るといふ不自然を排斥したもので、一切心内に入らないで、一つの記録として、あらゆる人物の行動を描き出し、内面的な世界は讀者がそこから受ける暗示に任せるのである。心内に入れないといふところに、潤ひのない感があるが、嚴正な客觀性——いはば科學的な正確さの感じが加はつて、近代人の一種の感覺には強く訴へるところがある。平凡な作家がこれを使用すればつまらないものにならうが、鋭い眼のある作家が使用すれば、却つて内面を残して描かないことのために、暗示的な深さを加へて、甚だ印象の鮮明な、線條が太く正確な、すぐれた作品となり得る。作者の主觀はどこにもなく、これこそ恰も冷酷なる神が、人々の上から操つてゐる感じである。又この方法は、戯曲のそれに類似してゐるといふべきである。何となれば戯曲では、その人物の行動と對話以外では、何等作者の主觀を述べることは許されない、それに似てゐるからである。モーパッサンとかチエホフなどにこれがあり、一種唯物的な凄さをあたへることがある。長篇よりも短篇にこれが適してゐるとは、前掲のラボックなどの考へてゐるところであるが、それは、短篇では、キビキビと短い間に人生を暗示する方法が適合するが、長篇といへば、どうしても多少の作者の思想なり感情なりが入つてくるが多く、またそれが必要ともみられるからである。



何といつても、短篇は紙数の制限を受ける。そこで、仲には、短歌などの連作にみるやうな方法がとられることがある。これは短篇作品自體の構成ではないが、一つの行き方として注目すべきであらう。例へば、西鶴の「五人女」とか、あるひはコナン・ドイルの「シャーロック・ホームズ」物とか、或ものは人物により或ものは題材により、或ものは雰圍氣によつて、各獨立した短篇を書きながら、そのいくつかをあつめると互に相連絡してゐるやうなものがある。菊池寛氏の「啓吉」ものなども、その連關が緩いけれどもこの種のものともみればみられる。連關の方法、あるひは緊密の度合はさまざまであるが、とにかく、制約を脱して長篇が描くやうな世界に企及する一つの形式ともみられる。この形式は、今後も發展の可能性があると思ふ。

——以上、いろいろの角度から、短篇の構成、技法、形式といふべきものをみてきたが、そのどれがすぐれてゐるかなどといふことは概論できない。作者の性癖、手腕、趣味にもよるし、その題材にもよる。もつともよき形態とはもつともよくその題材を生かし得るものを指すといふはかはない。

(尙ほ、クライマックスを何處におくかなどの考察もすべきかと思つたが、その餘裕もなかつたし、且つ、短篇はその自體が一つのクライマックスであるといふ私の意見上、今までいろいろ書いてきたことで、間接ながらその問題にも觸れてゐるとおもふからやめる。)

參考書としては、しばしば引いた木村毅氏の「小説研究十二講」(新潮文庫)などはもつとも適當であらう。その他宮島新三郎氏にも短篇小説の研究があり、尙、拙稿として、「岩波世界文學講座」中の一項などもある。



## プロレタリア小説の構成と技術——前田河廣一郎

### 1 プロレタリア文學は滅びない

近頃、二三の末梢的な、私達から見ればほんの過渡的な現象から判断して、日本のプロレタリア文學が絶滅したといふやうな結論を導き出す人々も、決して尠くはないやうである。

ジャーナリズムの表面の動きにだけ視線を奪はれてゐる人々には、絶えずさういふ懸念のあることも一應尤な話で、その都度、私達は、プロレタリア文學の發生の原理を繰返して反省をうながさねばならないことも、一つの通例とさへなつて來てゐる。

云ふまでなく、プロレタリア文學といふものは、プロレタリアートの意識によつて生み出される文學である。ブルジョアジーに對するプロレタリアート。世の中に、政治、經濟、文化の上で、プロレタリア階級がブルジョア階級によつてエクスプロイトされてゐる間は、社會の一方にブルジョア文學があると共に、他方にはプロレタリア文學が存続するものである。

しかしながら、この原則論とは別に、今日のジャーナリズムに、プロレタリア文學がどう反映してゐるか

といふ問題になれば、それは、ジャーナリズムの有つ商業主義や、支配政治の方向方針や、プロレタリア運動の一消一長や、また、文學者自身の内部的な行詰り、諸矛盾の發展、などといふ當面の諸事情を考慮にとり入れてからでないといふ、輕卒な斷定は下し得ないのである。が、かういふ一時的の蟠りがあつて、たとへ、表面上では後退的な歩行をとつてゐるやうに見えても、それは決して、絶滅とか、ブルジョア文學への解消などといふ悲觀論を生み出すまでにはいたらない事柄である。

だが、日本のプロレタリア文學と云つても、御承知のとほり、まだ十四五年の歴史しか有つてゐない。いくらかなりと、日本の社會文化につくすところはあつたにしろ、本來が全然未知の處女地の開拓であつたのである。犯した誤謬も尠くはないし、拂つた犠牲も輕少ではないのである。

主觀的に検討すれば、文學運動の犯した誤謬や當面した諸矛盾は、もつとも雄辯に、各作家の小説や戯曲に残つてゐる。その意味で、今日、私達が表記のやうな題の下に、これまでのプロレタリア小説の構成なりそれを肉づける技術なりを分析し研究することは、同時に、日本のプロレタリア文學が、局所局所で犯したいろいろな誤謬や、出遇はした諸矛盾を批評的精神をもつて研究することにもなるのである。

また、そこにこそ、新しい希望と、勇氣と、若々しい世界觀をもつて生れたプロレタリア文學の、伴らざる自己批判による次の飛躍へのステップが踏み出されねばならない。

## 2 鳥瞰圖的に

「プロ小説は、理窟ばかりで、面白くない」

これは、百人が百人とも云ふことなので、今では、プロレタリア小説と云へば「議論」の同義語シノニムにさへな

つてゐるやうである。

それも、創めの頃は、相當に受けたものである。ブルジョア文學が、理窟抜きに粹であつたり、裝飾的であつたり、むやみとオポロモーフ式な心理分解であつたりした時、突如として、社會變革の硬論を小説に織り込んで、無遠慮に粗剛な熱意を示したものであるから、いささか個人主義的さざめきに食傷してゐた讀者は、ぎよつとして耳を聳てたものであつた。

拙作『赤い馬車』、『麵麴』などといふもの、金子洋文作『地獄』、今野賢三作『曉』三部、等々。——それらは、理窟小説の濫觴ともいふべきであつた。

面白いことには、文學といふものには、模倣の精神を否定して考へることの出来ない一面がある。ことに門戸開放主義のプロレタリア文學であつた。忽ち、無數の模倣者が簇出する。それらの人々は、我も我もとみな「如何にして私は貧乏してゐるか？」といふ小説を、堂々と議論で合理化するやうになつた。かうなると、一つの流行であり、流行の蔭には文學の獨創性は死滅してしまふ。

で、この種の體驗小説、貧乏小説、プロレタリア私小説にも、限度といふものがあつて、いまでもその正統派として残つてゐる葉山嘉樹や里村欣三の如き作家達は別としても、そこにもう一段と活動の範圍を展開させる必要が生じて來た。

「調らべた藝術」といふスローガンが、青野季吉あたりから掲げられ、同時に、私の翻譯で『ジャングル』が出版された。これを切つかけに、「調らべる」模倣が、一としきり文壇に渦を捲いた。一方、體驗主義の方面からは、工場労働者、海員、農民、ルンペン、知識ルンペン、兵卒と云つたやうな、職業別な、プロレタリア小説も發表され、それらは、個々の作家によつて、それぞれの、性格、環境に應じた發展を遂げてゐたの

である。

かういふ風に、大體のところを見れば、プロレタリア文學には、三つの傾向による漠然ながらも系列とでもいふべきものが成立つてゐた。——主智派、體驗派、折衷派と。

もし人があつて、日本のプロレタリア文學運動史といふものを書くとするば、その人は、これらの三派からの無數の派生的な作家の動きに、先づ面白い唯物史觀的な諸現象を見出さねばならないのである。

さて、かうした系列中から、文學者として最も浮揚性に富んだインテリ出身の主智派が、次第に政治主義的な色彩を濃厚にして行つて、體驗派や折衷派と分離した。

この頃から、プロレタリア小説の題材とプロットの構成とに、見遇すべからざる諸傾向が對立するやうになつた。

體驗派は、人間の一身に限りのある體驗を書きつくすと、次第に心境的になつた。心境的事であることと心理的事であることを混同してはならない。主智派は、主として政黨支持の立場に屬し、組織労働者の極左化を計つた。折衷派は、一般大衆の社會主義的啓蒙に満足して、日本の政治運動の發展段階を、主智派のやうに黨の全面的強化などといふ分裂主義には動じなかつた。

以上で、私は、ほんの數條の線を使つて、日本のプロレタリア文學の發達の內的過程の荒筋をデッサンした。これらが、どういふ風に、小説の上に具體化されて居り、その各々の長所と短所とはどこにあるかは、次の項目から順次に研究して行かうと思ふのであるが、ここに、それぞれの代表作としては、私は、左の三作を掲げて、一應それらの梗概を讀者の眼に留めて置きたいと思ふ。

藤澤恒夫『漁夫』（春陽堂）



金子洋文『魚河岸』（日本評論社）

葉山嘉樹『労働者の居ない船』（改造社）

### 3 藤澤恒夫の『漁夫』

この長編小説は、數人の主人公を中心にして、漁夫の組合運動の消長を物語つてゐるものである。

岩手縣の川畑といふ漁港に、二人の資本家があつて海産問屋を営んでゐた。人口二千の川畑町は、この石と金といふ二人の資本家を中心にして動いた。町には、漁夫の生活向上、相互扶助のためにといふ名目をも加味した株式組織の漁業組合があつた。謂ゆる御用組合である。はじめ、漁夫達は、株主といふ名に釣られて、なけなしの質銀を拂ひ込んで株主になつたが、二三年の後には、持株の全部が大株主達によつて取られてしまつた。

漁業組合は、漁夫から漁獲物を低廉に買取つては、中間利得としてゐただけでなく、トロール船や漁網の賃貸しをしたり、最近になつては、「旦那方」が自分でトロール船を持つて大量的な漁獲をして、その日ぐらしの漁夫達の漁獲物の相場を引下げるやうになつた。

かうした搾取の下に苦しんでゐる漁村へも、全国的に高まつた労働農民の解放運動の波が押寄せて來て、青年漁夫の間には、御用組合に對抗して、漁夫達自身の組合を建設しなければならぬといふ自覺が湧いて來た。大山労働黨首がやつて來て演説會が開かれ、つづいて百人近い組合員の獲得による川畑合同労働組合が組織されて評議會に加盟した。御用組合の青ペンキ塗の建物は、漁民大會のデモに襲撃されたが、當局の警戒のために、示威行列はさほどの効果もなく、組合内の先進分子は數人檢舉された。

漁夫の間には、高夫といふ青年を東京の労働組合へ派遣して、實際の戦術を學ばせようとする事になつた。そして、組合内部に留まつた藤吉とか邦造などといふ青年は、高夫と聯絡を取つて、潰滅に頻した組合の再建をはかつた。高夫は、一産業一組合といふスローガンの下に、産業別組合が協議會を作つて、全國的に統一されなければならないと説いて來た。

ある夜、刃の漁船が焼けて、一人の漁夫が過失で死んだ。漁業組合では、松といふ漁夫の死に對しては、僅かの香典を恵んだに過ぎなかつたが、刃の八千圓からの發動機船には損害賠償をしようと相談した。このことが漁夫達の間に洩れて、青年達の激昂を買ひ、それから捲き起こされた示威運動によつて、御用組合の面目は丸潰れとなつた。

たまたま川畑港の棧橋改築のために、天狗ノ鼻埋立案が決議され、多數の朝鮮人土工が海濱へ流れ込んだ。埋立工事は、請負師の不正によつて、朝鮮人土工は賃銀不拂のまま投り出されてしまつた。合同労働の青年達の應援によつて、土工達は請負師の不正を暴露し、爭議に勝つことが出來た。

藤吉、邦造、高夫等は、時機を見て、いよいよ川畑、小館、室口の三漁村の代表を集めて、第一回沿岸協議會を持つところまで漕ぎつけたのであつたが、官憲の彈壓によつて、計劃は水泡に歸した。

組合運動潰滅の村に、再び歸つて來た藤吉は、「だが、地道に、しつこく、どこまでもやらう、やり直して行かう。」と決心しながら、海から懐かしい母港を眺めてゐる。

以上が、『漁夫』の荒筋である。

早朝の魚河岸行のトラックに、黒い帽子を轢かれた學生があつた。からだだけは車輪の下敷にならなかつたが、八人の乗車人が昇き上げてみると、三日間何も食はない學生の行倒れとわかつた。この青年は、酔狂にも、書齋から街頭へ飛び出して、「飢ゑ」の實驗に身を委ねてゐるといふ人物だつた。姓は田部。福本イズム旺んなりし頃の社會科學研究會の一員だつた。

トラックには、魚河岸の大問屋「大玄」の旦那の妾の美代子も便乗してゐた。學生田部と彼女とは、この行路病的卒倒を機縁に相識の仲となり、それから次第に戀愛關係に陥つた。

田部は、評議會の闘士の平山といふ男のすすめによつて、魚河岸の勞働を體驗し、そこに、無産階級運動の萌芽を植ゑつけようとした。魚河岸には、封建時代からの舊慣があつて、それと絡らんで、ブルジョア政黨の好餌としての船板權とか平田船權などといふ特殊な不正利權が跳躍して、市會議員の醜運動が影のやうにともなつてゐた。大玄の主人は、まさにこの渦中の大立物であつたのである。

美代子には、暴力團に屬してゐる輕子の仙太郎が思ひを寄せてゐた。學生田部が、輕子の組織に手をつけて組合運動を起さうとしてゐながら、一方では美代子との戀愛關係が進捗して來ると、仙太郎は朝の雑踏の中で、田部をうちのめして負傷させた。その時、横合から飛び出して、田部の味方をしたものは、無産黨魚河岸同好會を組織してゐた、冷蔵庫勤務の杉浦といふ男だつた。學生は、杉浦に救はれてから、その組織運動の内部へも参加するやうになつたが、彼れの福本イズムの宗派的分裂主義をもつてしては、同好會に失望を感じるだけのものであつた。第一回の普選が來た。しかし、他の區ではそれぞれ無産黨から立候補するものがあつても、魚河岸の内部では、問屋筋の睨みもあり、傍ら田部一派の極左主義にカブれて革命的鬭争を主張する者があつたので、選舉運動は失敗に終つた。選舉後、普選批判演說會が魚河岸に開かれた。學生田



部は、それを利用して、平田を演壇に立たせ、過激な矯言を弄ばさせて解散を命ぜられると同時に、二階からビラを撒いた。田部はかうして、魚河岸の實際の運動に従事してゐる杉浦から放れると共に、質朴な闘士杉浦に心を惹かれた美代子とも別れ去つたのである。

## 5 葉山嘉樹の『勞働者の居ない船』

これは、特定の主人公といふもののない第三金時丸といふ「皮膚の腐つた」荷物船の話である。

ボロ船第三金時丸は、三千三十噸の石炭を詰めてマニラについた。そこから三池へ引返す間に、水夫の一人が腹痛を訴へはじめた。コレラにかかつてゐたのである。水夫の死骸に水夫見習が蹴つまづいた。ボースンが降りて来る。甲板では一等運轉士が騒ぎ出す。水葬と決定される。その前夜、もう一人のセーラーと火夫とが、コレラにかかつた。船長は、水夫部屋を視察してから、かう水夫長に命じた。

「フォア・ビークのガットを開ける。そして死人と病人とを中へ入れる。コレラだ！ それから病人の食事はガットから抛り込むことにするんだ。少しでも吐いたり、下したりする者があつたら、皆フォア・ビークへ入れるんだ。」

そこへは、繩梯子をガットにかけて下りるより外に方法はなかつた。十五六呎の長さの繩梯子でなければ底は届かなかつた。ガットの穴は三尺に二尺、病人ですら「勝手」に船底へ飛び込むより外に方法はなかつた。一人々々病人は、「勝手に」飛び込ませられた。水夫の一人が十五六呎も下へ飛び下りることを拒んだ。下級船員達も、その慄むべき哀願にほだされて、そのままにして置いた。

「彼等は、足下から湧いて来る、泥のやうな呻き聲に苛まれた。そして、日一日と病人は殖えた。」十七人の



船員と、二人の士官と、二人のコックが、皆ビークへ「勝手」に飛び込んだ。第三金時丸は動かなくなつた。「機関長が石炭を運び、それを燃した。船長が自ら舵器を握り、自ら運轉した。にも拘らず、泰然として第三金時丸は動かなくなつた。」

## 6 構成とその背後にあるもの

私は、漫然とこれらの作品を順位不同に列べて見たのであるが、その實、葉山、金子、藤澤といふ風に取扱ふべきのが適宜な年代順であらう。

『労働者の居ない船』は、體驗派作家の作品としては、稀に見る客觀性を帶びたもので、同じ作家の作品中でも上位に置かるべき佳作である。

この作品の構成は、簡單な船の浮揚力の力學的構成をもつて説明し得るものと思ふ。プロレタリアの生活を、船の浮力と假定すれば、それに作用する重力（船を沈めようとする力）をブルジョアの搾取労働とする。浮力の中心點は、船が動くに従つて移動して一定のメタセンターといふ中心點を持たねば、船が顛覆するのである。メタセンターが、重力の中心點以上になれば、必らず船の傾斜に際して復原力といふものが生じない。この小説の場合のメタセンターは、下級船員の衣、食、住の如き生活必需品の供給である。コレラの發生は、このメタセンターが、重力の中心點より遙かに下位にあつたことを示す。それに加ふるに、船長の苛酷なる階級觀念といふ、重壓の積噸數が加はつたのであるから、船はトップヘビーになつて、顛覆してしまつた。

どうしてこの船が顛覆するかを、作家は、最初の第一行から、警鐘亂打の文章で戒めてゐる。そして、安

田といふ第一の水夫の罹病から、急速度的に、メタセンターの傾斜が報告され、船中の出来事の重なるごとに、傾斜の角度が次第に險はしくなつて、最後に、悲劇は必然の結果として現實されるのである。

これを英國のコンラッドなどが書くとするれば、その作品の効果は凄絶なものであらうが、この作家のやうに、慣れ切つて自由自在に船内を駆け廻るやうな奔放な筆致では描かないであらう。葉山嘉樹の特長であり同時に弱點であるところは、かういふ悲劇を物語るにも、輕快に、ユーモラスに、そして何かの說教を含めて、その詩的な單章單句の、思ひ切つた散兵線によつて、一定の効果をあらはす點にある。これは、作家のテンペラメントの問題である。

筋のある小説としては、この作家には『櫻の咲く頃』といふやや大衆向の物があるが、かういふ方向ではあまり成功してゐないやうに思はれる。

次に、『魚河岸』である。これは、大衆小説的な要素を十分に取り入れた作品で、傍ら暴露の部分、體驗の部分、理知的な批判をも備へた、云はば典型的なプロレタリア長編小説である。

魚河岸——といふ半ば封建的な産業資本を中心に、二つの力が働きかけてゐる。一つは、ブルジョア政治の支配力であり、他の一つはプロレタリアの抗争の組織である。作家の立つてゐる中心點は「全階級的な利害のうちに局部的な利害を見る」共同戦線黨の立場であるが（作中の杉浦）、それに配して、田部といふインテリ運動者を持つて來て、その分裂主義による策動から、プロレタリアの力の二分化される過程を、この作品では痒いところに手の届くまでに描き出してゐる。

集約的にプロットを纏めるといふ點にかけては、金子洋文は、プロレタリア作家中稀に見る手腕の持主であつて、その點、ブルジョア作家から移行した細田民樹とどちらかと思はれるほどの作家である。ことに、

この『魚河岸』の全篇を通じて、絶えず事件の糸を手繰り寄せる役割をつとめる女主人公美代子の存在を、作家があくまで正面に据えてかかつてゐることは、多少「甘さ」といふ妥協性はあるながらも、小説道の本格を行つたものである。

多數の主人公を（或ひは無主人公の）持つた小説は（例へば拙作『三等船客』、『セムガ』参照）一つの空間的又は時間的制限のうちにあつてこそはじめて散漫でない印象を讀者に與へるものであるが、さうでない場合よほど緊密な詩的情操（例『労働者の居ない船』）をでも有たなければ、不成功に終りやすい。やはり、本格的に主人公、女主人公、ワキ役、悪役といひる人物の配合があつて、徐々に筋の展開にさしかかつた方が、この『魚河岸』のやうに無難でもあり、堅實性にも富んでゐるのである。

私などは、歐米の作品の影響をかなり受取つて、藝術小説的に日本の文壇にはいつた人間であるから、この『魚河岸』の作家のやうに、じみちな、本格小説の構成法から進み來たつた作家のものを讀むと、示唆されるところが頗る多いのである。それにしても、別に文學の傳統に育つたわけでもなくて、獨自の表現法を獨自の境地に拓いた葉山嘉樹の功勞も多とすべきではないか？

『漁夫』といふ小説は、プロレタリア文學の一翼であつたナルプ系作家の作品で、主知派傾向の作家としては、行き得るところまで深く行き得た作品としてここに例證したのである。

一系列の漁夫達の間に、それぞれめばしい人物の書き分けも出てゐるし、粗いながらも海の寒村の雰圍氣は描かれてある。

この作品の構成は、事件中心主義であつて、それぞれのエピソード的な事件を通じて、組合建設の運動が龍骨をあらはしてゐる。おそらく地方からの報告書や小説的報告によつて書かれたものと思はれるが、小説



の構成としては最も散漫な方法を選んだものではあるまいか？ もしこの小説に、緊括した力を與へようとするれば、「組合」を中心にして、その他の副次的な諸現象は刈り取らるべきではなかつたらうか？ それともまた、作家に、もうすこし大衆的手法を選ぶだけの用意があつたとすれば、憚るところなく、邦造とお杉との關係を中心に、鬭争なり何なりを展開して行くべきであつたらう。

何と云つても文學は、理窟だけでは文學にはならない。これは、私達十五年の年月を費して、その間に體得したことであつて、殊に理窟を出したい個所は描寫で行くだけの準備がなければ、プロレタリア文學の發展の道は逼塞してしまふ。

かういふ風に、邦造から藤吉へ、それから高夫へ、朝鮮人へ、且那衆へと、小説上から見て相互の聯關性なき諸人物の點描を重ねて行つて、最後に、大ぐくりに分けた二つの階級群の間に捲き起る鬭争を描いたところ、鬭争に無數の力の線を供給する通路が遮斷されてあるために、眞實性が泛んで來ない。これを、ゴルキイの『母』のメイ・デーの場面の描寫までにいたる、親切なプロットと反プロットとの織り交ぜ、その力の伸びて展開する別な場面との交錯などと比較して見れば、いかにこの作家が、レポタージュに急がしくて、目前の現實と、藝術的現實とをはきちがへてゐたかが判明しよう。

この小説の構成の弱みは、曲がつた矢を射るやうな弱みである。作家は集約すべきところを散漫化し、省略すべき場面に部分的興味を持ち過ぎた。力の分散は、必然の結果である。ことに、最後の「藤吉」のセンチメンタルな感想の如きは、小説としての價值を削減する以外の何の努力にも該當しない。

## 7 最後の技術



はからずも葉山、金子、藤澤の三氏だけを組上にのぼして紙數がつきてしまつたが、輕微ながら、技術について一言だけ附加して置きたい。便宜上、話をこの三氏に限る。

葉山嘉樹の技術は、彼れの性格生活と渾和した技術であつて、これを技術と稱すべくあまりに天分的要素の多いものである。その限りでは、彼れの技術は、現在の抒情的心境の短篇小説に、ビタリと吻合して一如である。

金子洋文は、これに反して、あくまで後天的要素の蓄積に努力する作家である。彼れの技術は、天才とは勉強のことだ、と云つたフローベルの獲得したと同じ意味の技術であり、今後ともますます老熟すべき將來を有つものと思はれる。末節的な、章句の鮮かな潔癖性もこの作家には目立つ特長の一つであるが、何よりも彼れの構成力は、もつと豊かなる環境にあつて十分の眞價を發揮して欲しいものの一つである。

藤澤桓夫の技術には、藤吉の言葉として、

「かうやつて沖から見ると、川畑の町の搾取關係がなア、一眼で判るだなア。——ほら、一番下の海岸に俺らのボロ屋根アゴチャゴチャになつて見える——」

といふ村の階級縮圖の描寫のところだけで、私は、この作家に、多少なりと文學的ヴィジョンの生動を見受けたものである。

その他の描寫の個所々々には、作家が妙技と考へて、ペンを丁々發矢と打込めば打込むほど、至極月並みな章句のタイル張りを發見するに過ぎなかつた。

これを要するに、小説家は、プロレタリアとブルジョアとを問はず、何等かの思想的刺戟に驅られて、思

念を題材の選擇から、筋の運び、その力學的構成、人物の實在的描寫、シチエーションの變化——と考へ考へて來てゐる時に、すでにその技術は、冒頭の第一字から迸發してゐなければならないものと思ふ。そして技術の中でも最高の技術は、その作品に高い光を放つ最後の一點にあるのである。

## 探偵小説の構成と技術——大下宇陀見

探偵小説は、あらゆる小説の分野の中で、最も整然たる構成様式を有つものである。

整然たる構成様式とは、構成が定型的事であることだと言直してもよく、また一步突き進めて、構成上の自由度が少いことだと考へてもよい。ある物語を小説に仕組む場合、他の小説では、その筋の配列、即ち構成を、作者がかなり自由に案配し得るものであるけれども、探偵小説の場合ではさうは行かない。構成のみならず、素材の撰擇に於てすら、作者は、必らずある事件の祕密を取扱はねばならぬといふ點で、常に甚だしい拘束を受けてゐる。即ち探偵小説は、大體次の如く、はじめから約束せられた三つの部分からして成立つてゐるものである。

(イ) 怪奇祕密性に富みたる事件の提出

(ロ) 怪奇祕密性の推理解剖を骨子としつゝその事件の展開

(ハ) 事件真相の曝露説明

近來はジャーナリスティックな意味で、探偵小説の範圍が、著しく擴大された傾きがあり、單なる犯罪小説、怪奇小説、または冒險小説の數が、總括的に探偵小説の名稱を以て呼ばれることがあるけれども、これらは正確にいつて、探偵小説とは自からなる區別を有つてゐる筈である。また、探偵小説が今後どういふ形

を以て新たな發達成長を遂げるかは別問題として置き、以下、こゝに述べたやうな定型的探偵小説（所謂本格探偵小説）につき、その構成と技術とを併せ述べて行くことにする。

#### 怪奇祕密性に富みたる事件の提出

これは、總ての探偵小説の發端に當る部分である。そして探偵小説に於ては、この發端で、著しく他の種類の小説と異つた趣きを示すものである。

探偵小説は、事件の結末から出發するといはれてゐる通り、大抵こゝに提出せられる事件は、その事件の原因からでなく、結果からして説き始められて行くのである。

換言すれば作者は、ある事件の原因の方を祕密にして置き、その原因があつたがため、甚だ奇異なる風貌を帯びるに至つた結末だけを、先づ何らの説明なしで讀者の面前へ投げ出して見せる。そして讀者の好奇心や詮索本能を出来るだけ挑發し、これによつて、その小説の讀者に對する牽引力を一氣に強めてしまはうと企てる。

これが、探偵小説の最も常道的な行方なのである。

この時、作者が、何ら説明を與へず、讀者の目の前から、そつと隠して置いた事件の原因が、後に至つて第三の部分で形造る事件真相の曝露説明に相當するものであることはいふを俟たない。讀者には祕密であつても、作者は、こゝに提出せられた事件の因果關係を、最初から最も明瞭に理解してゐなければならぬ。屢々作家は、殊に興味中心の物語を書くに慣れた作家は、ある小説の發端に相應しき場面だけを思ひつくことがある。そしてその場面のみの展開によつて、巧みに讀者の興味を釣り、やがて容易に一篇の小説を完成



することがある。けれども、探偵小説では、いかに發端に相應しい場面があつたところで、その場面の思ひつきだけで筆を執ることは滅多に許されない。の場面の因つて起つた原因を、後に必らず説明するだけの準備が必要となつて來るのである。

次に、怪奇祕密性に富む事件とはいふものをいふか。

それは本來、何でもよろしいわけである。常識では容易に判斷を下し難いやうな常規を逸した事柄で、それが讀者の好奇心を惹くものでありさへすれば、探偵小説の素材としては、先づ第一の資格だけ持つてゐるのである。ある奇怪なる人物の行動、ある奇怪なる物體の存在、凡て素材たり得るものであるが、探偵小説で最も好んで取扱ふものは、犯罪、殊に殺人の謎であらう。犯罪は、殆んど例外なく祕密性を有つ。そしてしかも殺人は、讀者に與ふる刺激が甚だ強い。殺人の謎を解くといふことが、探偵小説の、殆んど常道とされ來つた所以である。

殺人の謎とは、ある殺人が起つた時、その加害者即ち犯人が不明で、犯人を探すといふことが謎になる場合もあるし、加害者と同時に被害者の身分姓名など不明で、これが謎となる場合もある。更にまた、殺人方法が甚だ奇怪であり、その方法を知ることが謎となつたり、殺人の動機が不明で、従つて動機を謎とすることもある。要するに、謎の中心は、どこへ置いても構はないのであるが、一般にはこゝに列舉したやうな場合が、個々獨立して謎になるものではなく、互ひに複合することによつて謎の神祕性を出来るだけ大きく深く見せかけるのが普通である。犯人はもとより不明、殺人方法もまた頗る怪奇で、殆んど不可能と見えるやうな方法に依つて行はれた殺人であり、動機も更に判明しないといったやうなものが、凡ての探偵小説の狙ひ所であらう。

構成上、また技術上、かくあらねばならぬといふ約束はないのであるが、こゝに注意すべきことは、かうして小説の冒頭に持つて來られた殺人事件が、大抵、計畫的殺人であるといふことであつて、そのためには世間で絶えず見かけるところの、譬へば、流しの強盜が、ふとして見付けたある家、自分とは全然未知の關係にあつた家へ忍び入つて、家人に騒がれたゝめ人殺しをして逃走したとか、酒の上の喧嘩がもとで過つて人を殺してしまつたとか、かういふ種類の殺人は、殺人行爲後の犯人の行動が、その犯行を隠すため、よほど巧みに工夫して描き出し得るものでない限り、探偵小説の素材としては、殆んど採用し難いものである。

一般にいつて、探偵小説で取扱ふ殺人は、それが計畫的であればあるほど、効果的であるといふことが考へられる。殺人者が、その殺人を、出來得る限りの用意周到さで計畫し、犯行の曝露を一生懸命で警戒したものゝ方が、讀者としては、その計畫を逆に推理し犯人の祕密を理論的に探つて行くといふことに對し、より多くの興味を感じるからである。計畫的であつて、しかもその計畫が、並々ならず非凡なものであり、破天荒なる殺人方法が案出された時、探偵小説の筋は、既に半ばまで出來上つたといつてもよい。残る問題は、その殺人方法に依つて、誰が誰をいかなる動機で殺すか、また最後に誰が眞犯人を探し出す役目を勤めるか更に、この殺人事件をめぐつて登場すべき各種各様の人物の相互關係がどうなつてゐるか、それらを決定することにあるのである。

非凡なる殺人方法が案出され、作者の頭の中へ、既に半分だけ筋が出來上つたにしても、こゝで作者が、猶安心してをられないのは、さうやつてあとから構想を練つてもいゝ筋のうちに、實は案外着想するに困難な部分が横たはつてゐるといふことであつて、殺人事件を主材とした探偵小説の構成上、殺人方法について大切なものは、前に一寸述べて置いたやうに、誰が誰をいかなる動機によつて殺すかといふ點である。犯人

を讀者の前へ明示することや殺人の動機を説明するといふことは、實際探偵小説を書く場合に、冒頭に掲げて置いた第三の部分で行はれるのであるけれども、もとより作者は、はじめからそれに對する用意がなければならぬ。そしてその用意は、殊に、ある計畫的殺人の動機を發見して置くといふことは、豫想外な困難を伴つて來るものである。

ある綿密なる殺人計畫を樹てるためには、それに相應して綿密なる思慮や智識が必要であり、このことは直ちに、かういふ殺人の計畫者が、相當思慮あり若しくは教養ある人物だといふことを示すものである。探偵小説は、後に至つて讀者の最も意外とする人物を犯人として指摘することに依つて、讀者を驚嘆させるのが上乘であるとされてゐる關係上、地位あり名譽あり、または最も教養のある溫厚な人物と信ぜられてゐたものが、實は殺人者であつたといふのが、最も有利効果的な行き方とは考へられるけれども、さてかゝる信用を博するに足る人物は、いかなる動機によつてか、かくも陰險なる殺人を行ふのであるか。

探偵小説で屢々取扱はれるところの精神異狀者であつたなら、殺人のために殺人を行ふといふこともあり得るし、また僅かな動機がもとゝなつて、執拗に殺人の計畫を樹てるといふこともある。ところが、いかに探偵小説でも、さう度々精神異狀者のみを取扱ふわけには行かないのだし、一方、相當の教養ある人物だつたら、嫉妬にもせよ怨恨にもせよ、並々の嫉妬や怨恨では、かくも綿密なる計畫のもとに殺人を行ふといふことが實際に於ては甚だ少い。そこには、よほど突き詰めた理由といふやうなものがなければならず、従つてさういふ人物をして、かゝる殺人を行はしめるに至つた妥當なる動機といふものが、なかなか發見されぬといふことになつて來る。

作者が、ある奇抜なる殺人方法を折角考へ出したところで、その殺人に相當するだけの動機を後に至つて



説明しない限り、その探偵小説は、讀者に非常に不快なる讀後感と與ふのが普通である。少くともその小説の迫眞力は皆無である。

見かけの筋だけがいかに面白さうであつても、最後に讀者を不快にせしむるていの探偵小説では、決して完璧なるものといふことが出来ない。それは、説明を俟たずして、誰にも納得せらるべき事柄でありながら、筆者が殊更ら繰返して動機の妥當性を強調する所以は、探偵小説が怪奇なる殺人方法を求めるに急な餘り、その殺人の動機に至つては、時に甚だしく閑却され勝ちで、そのため、最も不自然、不合理なる探偵小説がともすれば出来上つてしまふ懼れがあるからである。その意味に於て探偵小説は、殺人方法よりも先きに、殺人の動機を考へて、そこから出發すべきだといつても過言ではない。動機さへ妥當なものが發見されてゐれば、殺人方法は、案外容易に發見されることが多いのである。

最後に、探偵小説の發端に當る部分について、細かい技術上の問題が猶多く言殘されてゐるけれども、それは要するに、作者がいかにしてより多く讀者の興味を喚起すべきかといふ問題であらう。忘れてならぬのは、多くこの部分に於て、作家は探偵小説特有の伏線を敷かなければならぬといふことである。伏線は、後になつて、事件の眞相を説明する場合、その説明の、讀者に與ふる感銘の度合を深くもするし、一面ではこの小説の冒頭で、讀者の前へ提出せられた事件が、今後いかなる發展を遂げるかに對し、讀者の期待や豫測を一定の方向へ導くことにも役立つ。謎は謎とし、祕密は祕密としても、小説の讀者は常に必らずその筋の前途に對して何らかの期待を有し、期待が半ば成就され、半ば期待せざる意外な波瀾へ導かれることを喜ぶものである。作者は、探偵小説なるが故に、作中總ての事件を祕密にし、讀者が前途を全く豫測出来ないといふ行き方をしてはならない。常に、その一部分だけ、讀者のため、自由なる期待をするに相應しいやう



に書き進めて行かねばならないのである。

### 怪奇祕密性の推理解剖を骨子としつゝその事件の展開

第一の部分に於て、既に謎は讀者の前へ提出された。讀者は、この謎の魅力に惹付けられ、一方では謎の真相を見極めようといふ慾望を感じ始め、他方では、最初に起つた事件（多くは甚だ怪奇なる殺人事件）から出發して、今度は何が起らうとするのであるかを、熱心に待ち構へ見守らうと考へてゐる。この時作者は次に來るべき第三の部分、即ち事件の真相を説き明かすといふことゝ、出來るだけ矛盾を生ぜぬやうに注意しつゝ、讀者の興味をいやが上にも増大すべく努力しなければならないのである。

本格探偵小説の常道的な行き方としては、この部分に於て作者は、事件の真相を究明すべく、最初から役割を定めてあつた人物、即ち多くの場合探偵を活躍させ、この探偵が讀者の推理力を、作者の意圖する方向に導きつゝ、可及的變化と波瀾に富む行動をとるやうに、物語の筋を進展させるのであるが、その他にも、讀者の興味を惹く方法は、無論いくらかもあるに違ひない。或は最初の事件を原因として、更に怪奇なる第二の事件を起させたり、または事件の渦中に捲き込まれて、讀者の最も同情を惹くべき人物を登場させて置き、この人物にある種の危険が迫り、若しくは、その人物が身に覺えない殺人犯たる嫌疑をかけられて苦しみ、さういふことによつて讀者をハラハラ心配させるなど、手法はこゝに列舉し難いほど澤山にある。大切なことは、こゝで作者が、容易に事件真相の底を割らぬやう、換言すれば、作中ではまだ真相の説明に達せぬうち、讀者が既にその真相を推察してしまひ、そのため謎に對する魅力を、忽ち失つてしまはぬやう、細心の注意を拂はねばならぬといふことである。

場合によつて、事件の真相が讀者の方へ先きに知れ、作中の人物だけが真相を全く知らぬために、そこには、同情すべき人物が非常な窮境に陥入つたり、またその他作中人物に恐るべき危険が迫つたりする場面を生じ、反つて讀者を餘計にハラハラさせる特別な効果を産むこともあるが、それは必らずや作者が、かうした効果をはたから狙ひ、それとなく讀者に、真相を知るための手懸りを提供して置いた場合でなければならぬ。作者は、一生懸命で真相を祕密にしようと努め、しかも讀者は、一足先きに真相を知つてしまつたが最後、も早そこには、小説の冗漫さや退屈さだけが残つてゐることになる。少くとも、探偵小説本來の面目たる謎に對する興味は一瞬にして消えてしまふ。讀者に、冗漫なる感じを與へずして、結末までその小説を讀み続けさせることは、少なからず困難になつて來、甚だ優れた技巧を以てしない限り、讀者は、作中でまだ真相を掴めずウロウロしてゐる探偵を間拔だと感じ、作者を、同時に作品を、時に輕蔑し出すことさへあるのである。實際はしかし、讀者に對して、事件の真相を最後まで絶對祕密に保つといふことが、なんと困難なものであらうか。

己むを得ずして作者は、事件真相のうち、比較的重大ならざる部分からして、徐々に讀者に知らせるやうな手法をとることが普通である。

犯人も、方法も、動機も不明であつた殺人事件のうち、途中で、方法だけは明かにし、次に動機を半ばまで説明し、最後に犯人を明示する。場合によつてその順序は異なるにしても、大體そんな手段を撰むのであるが、讀者から見ても、恐らくは最も早く感知し易いのが、犯人は誰であるかといふことであらう。

犯人だけを、讀者は、なぜそんなに早く知つてしまふか。

それは多く、推理に依つてではなく、大體の感じ、何となくそれが犯人らしいといふやうな程度にしか過

ぎないものであるけれども、作者側としては、さうした無責任な感じからではなく、作中に豫め暗示して置いた手懸りを基とする正當なる推理に依つて、はじめて犯人を探し出されるといふことの方が、どんなに有難いか判らず、しかも事實上は、推理よりも讀者の感じの方が、遙かに早く犯人を探り當てゝしまふ。こゝに於てか作者は、かうした讀者のかんを防ぐため、更に一段の工夫を要し、時に或は、探偵小説の技術の上で、最大の困難にさへ出會すことになるのである。

さうした工夫、さうした技術を會得するためには、先づ何よりも探偵小説に對する讀者のかんが、何故にかくも敏活に正確に働くか、その原因を理解せねばならぬのであるが、それは一口にいつて、探偵小説が本質にある矛盾した技術を作者に要求してゐるからだといつてもよい。探偵小説は、犯人を出來るだけ不明にする必要があり、しかもその犯人は、なるべく最初から作中に活躍し、讀者の頭に深く印象づけられた人物であることを理想としてゐる。その點が、技術上では、屢々大きな矛盾となつて來るのである。

説明を簡單にするために、ある探偵小説の中に、甲乙丙丁なる四人の主要人物があることゝ假定しよう。このうち、甲は犯人であり、乙丙丁は、作者が讀者を惑はすため、即ち犯人らしく見せかける意圖を以て登場せしめた人物である。

作者は、當然甲を、なるべく犯人と氣付かぬやう表現せんことに努め、甲が奸惡なる人物であつたとすれば、反つて甲をこそ、溫厚なる善人であるが如き假裝のもとに登場させるのであるが、かゝる時不幸にも探偵小説の愛好者達は、その小説中で作者が、最も怪しく見せかけてゐる人物は決して怪しいものではなく、逆に、最も怪しくないやうに見せかけてゐる人物こそ、實は本當に怪しい人物であり、それが犯人であるといふことを、ちゃんと辨へてゐるものである。これがため作者は、甲のみを善人だと見せかけることを避け



乙丙丁をも同時に善人らしく描寫するとすれば、この場合乙丙丁は、眞實有りのまゝの姿を以て讀者の前へ現れて來、乙丙丁に犯人たる嫌疑をかけさせることが不可能になり、結局矢張り甲を犯人であると看破されるのである。かくして殘されたる唯一の方法は、甲乙丙丁を同時に且つ同程度に、怪しくも見え、怪しからざるやうにも見えるといふ、曖昧なる描出を試みることになるのであるが、これは一面に於て、作中の主要人物が揃つて讀者に與ふる印象を稀薄ならしめることであり、他面一般小説道の上からでは、甚だ好ましくあらざる結果を來たすものである。

一般小説道では、作中人物を、出来るだけ精細に若しくは生々と描寫することが最も望ましく、しかも探偵小説では、主要人物達に上述の如き曖昧なる假裝を施す結果、さうした理想的なる描寫が殆んど不可能となつてしまふのである。作中人物は常に假面を冠り、その全人格を決して現すことがなく、作者の傀儡たる位置以上に進まず、魂なく死せる人形に化してしまふ。そのことは、定型的探偵小説の大多數に於て見られる現象であらう。それは、探偵小説の文學的價值をどんなに低下させるものだか判らない。探偵小説の約束として、それが已むを得ざる現象と考へ、これだけの境地に甘んじようといふなら問題はない。少くとも、よりよき探偵小説を作らうとするのには、また、眞實文學的に優れたる小説道へ一步でも近づかうとするのには、作者は、この矛盾と困難とを飽くまで征服して行かなければならない。こゝに探偵小説の作家は、最も悲しむべきデレンマのうちに閉ぢ籠められ、骨肉を削るやうな苦しみを感じるのである。

#### 事件眞相の曝露説明

さて、上に述べたやうにして、事件は發展すべきだけ發展し、作者は最後に、も早これ以上事件を發展せ



しむれば、どうしても事件真相を、自然と讀者に看破されるやうな點にまで到達するものであるが、この時こそ作者は、直ちに、進んで事件の真相を説き明かすべきである。

説き明かす手法は、與へられた紙數が既に盡きたゝめ、こゝで十分言へぬ憾みはあるが、大體第一第二の部分に比較して、それほどの困難はないものである。

要するところは、第一第二の部分と矛盾なきやう、且つ最後まで讀者の緊張せる興味を喪失せぬやう、簡潔に要領よく説明すべきであらう。前に述べて置いたやうに、事件真相を説明されて、讀者が不快を感じたり、失望したりするやうなことがあつてはならない。冒頭に於てあまりにも奇怪な事件を提出してある場合には、最後の説明が屢々不自然に聞え、牽強附會の感を與へることが多い。殺人の動機の説明など、殊にさうした傾きがある。作者は、この部分を見事に完結するために、豫め第一第二の部分を、細心の注意を以て書き進めて來た筈である。その注意や準備がある限り、こゝではも早、何事も心配する必要がないといつていい。あとは只、普通の小説に見られるやうな手法によつて、事件の片を附け、作中人物の適當なる始末をつけてしまへば結構である。

最後に、是非とも附加へて置かねばならぬのは、探偵小説はかくして最も定型的に約束づくめで書上げられるものであるけれども、作者は探偵小説を、ある一部の探偵作家が提唱する如く、單に謎を解く小説、クロスワード・パズルと考へてはならぬことである。

謎を解くためにだけなら、それは決して小説の形を必要とはしない。一部の探偵作家は嘘をいつてゐる。探偵小説は、矢張りどこまでも小説である。探偵小説としての約束以外、作者は及ぶ限り一般小説道での技倆を發揮させなければならない。その技倆こそは、時に寧ろ探偵小説での技術以上に、作品の効果を著しく

し價值を高めることがある。あまりにも定型的な探偵小説は、味噲の味噲臭きが如きものであらう。味噲臭きが故に味噲を尊しとする探偵小説偏愛者は暫く措き、一般には、最善の努力を以てせる文學的技巧により定型的探偵小説も一向に定型的と感ぜられず、その獨特の臭味を發散せぬやう心懸けてこそ、はじめて完璧なる探偵小説を生み出し得るものではあるまいか。

## ユーモア小説の構成と技術——辰野九紫

## 一

—ユーモア小説の構成と技術—について述べる前に、ユーモア小説といふものを、簡単に吟味してみよう。世には、ユーモア小説といふと、直ぐに滑稽小説だと極めてしまふ人がある。では、ユーモア小説は滑稽小説でないのか——と反問されるであらう。だが、ユーモア小説は、決して單なる滑稽小説ではないのである。然らば、ユーモア小説は、「笑ひ」を必要としないか——と、再度反問されるであらうが、「笑ひ」はユーモア小説に必要缺く可からざるもののなのである。

但し、滑稽小説の「笑ひ」と、ユーモア小説の「笑ひ」とでは、全然その内容に於て、又その性質に於て違つてゐるのである。例へば、ユーモア小説の「笑ひ」と、落語の「笑ひ」とを比較して考へる時に、諸君はその兩者の「笑ひ」の間に、大きな差のあることを、容易に發見するであらう。落語の「笑ひ」は、人々の胸の琴線に響く何ものも有してゐないが、ユーモア小説の「笑ひ」には、何かしら人々をして背かしめるものがあるのである。これが、落語の「笑ひ」と、ユーモア小説との間に、自然と差を生ぜしめるのである。又、ユーモア小説の「笑ひ」は、非常にデリケートな、捕捉し難い味を有してゐて、簡単に説明することはできないが、極く大まかに述べるならば、「笑ひ」は同じ「笑ひ」であつても、この「笑ひ」には種々様

々な「笑ひ」がある。例へば、哄笑もあれば、微笑もあり、苦笑もあり、微苦笑もあるのである。この「笑ひ」を、更に詳細に分析すれば、複雑になり、多岐多端になつてくる。即ち、笑ふ人々の心理状態から、その人々の環境の如何といふ點までが考へられるのである。

要するに、ユーモア小説といふものは、讀者を笑はせることに於ては、他の滑稽小説と差はないが、その「笑ひ」の内容性質に於て、全然異つてゐるのである。滑稽小説などにあつては、人々の心理状態や環境等といふものは、問題にしてゐないのである。勿論、人々の心理状態といふものは、環境によつて支配されることは言ふまでもない。環境——大きく云へば社會は、時の推移につれて、その容貌を變化させる。従つて、人々の心理状態も、時の推移につれて變化するのである。そして、この問題は、永久に變らないであらう。

随つて、この心理状態や環境によつて、「笑ひ」を描かんとするユーモア小説も、自然にこの範疇の中に止まらざるを得ないのである。例へば、江戸時代に於ける「笑ひ」と、一九三四年度に於ける「笑ひ」とでは當然凡ゆる點に於て差異を生ずるのである。即ち、十返舎一九の「彌次喜多」と、佐々木邦のユーモア小説を讀めば、説明するまでもなく、一目瞭然たる差のあることを、充分に知ることが出来るであらう。

又、單に笑はせるだけのものならば、寧ろ、落語、萬歳、二輪加の方が、遙かに人をゲラゲラさせるであらうが、ユーモア小説はそれらのものと異つて「笑ひ」を取扱ふ點に於ては同一であつても、その「笑ひ」の生ずる觀點が根本から違つてゐるのである。ユーモア小説に於ては、多かれ少かれ、心理の分析なり、環境に對する批判が行はれてゐるが、落語、萬歳、二輪加に至つては、さうした點を等閑視して、低劣で、無理にも笑はせようとする操りの多いものでしかないのである。

兎に角、ユーモア小説は、他の文學藝術と同じく、人生を觀察する熱情を奥底に確りと把握してゐなければ



ばならないのである。殊に、ユーモア小説では、「笑ひ」そのものが、主觀的情緒を禁物とするものであつて常に客觀的態度を必要とするのである。即ち、主觀的情緒によつて、作中の人物なり何なりに對して、同情したり、怒つたりしては、「笑ひ」は起らなくなる。だからと言つて、冷靜に分析解剖を試みてゐたのでは、餘りに面白味がなくなつてしまふ。

そこに、ユーモア小説の極めて複雑した配合があるのである。換言すれば、人間らしい溫味が、人々の胸の奥底にある琴線を振動させるものがあるのである。ユーモア小説は、表面では極めて單純であるが如く見えて、その内容に於ては、種々複雑した味を含んでゐなければならないのである。内容が複雑であればあるほど、そして表面が單純であればあるほど、ユーモア小説は人々を笑はせる特色を發揮するのである。

## 二

さて、ユーモア小説の作り方——構成であるが、特にユーモア小説の構成方法といつたものはない。それは、凡ゆる文學がさうであるが如く、恰も數學に於ける答の如く、斯かる點から書き出して、次の様に事件を發展させ、最後はかくの如くに結べ、といふ段取りはないのである。

若し、以上の様な段取りがあるとするれば、小説といふ小説は、何れを讀んでも千變一律で、少しの興味もないものになつてしまふ。小説は、何れを讀んでも、それぞれ千變萬化であつて、盡きざる興味が讀者の心に魅力を與へてこそ面白いのである。

又、同一の作家の作品であつても、一作毎に、その書出しから、事件の發展、結末に至るまで、種々と異つてゐてこそ、讀者の讀書慾をそゝるのであつて、それが何の作品も、書出しも、事件の發展も、結末も同

一であつて、たゞ違ふのは人物だけだつたら、忽ち飽きられるであらう。——忌憚なく申せば、現代のユーモア作家といはれてゐる先生の中にも、かうした傾向のあることは悲しむべき事實ではあるまいか。

果して然らば、ユーモア小説の作り方——その構成方法は、常に新鮮で、潑刺としてゐなければならぬと言ふことだけは言へる。新鮮であり、潑刺であると言ふのは、その作品が、常に讀者の讀書慾をそゝる充分な資格を具備してゐることになるが、徒らに銀座の舗道を散歩するモガ・モボを主役に使ふだけでは、モダン小説とはいはれても、未だユーモア小説に遠いのである。それと同時に、新鮮な情景を捉へ、潑刺とした事件の發展を考へ、卓越した結末を必要とするといふことは、凡ゆる小説、戯曲に就いても言へる言葉であるが、これにユーモア小説のレッテルを貼る要素——讀者に笑ひを與へる要素は——如何なるものであるか、といふことを吟味するならば、大體に於て、四つに區別することができる。

それは、ユーモア、機智、諷刺、ナンセンスである。——この四つの要素は、それぞれ特色を有してゐることは、改めて論するまでもないであらう。要するに、是等の要素を含んだ小説を、總括的に一般ではユーモア小説と稱するのであつて、勿論、嚴格な意味から區別すれば、各々ユーモア小説とか、諷刺小説とかになるのである。

特に、ユーモア小説とか、諷刺小説といふやうに區別するのは、その小説の中に於て、ユーモアなり、諷刺なりを著るしく強調してゐて、それが讀者の胸に響く場合である。だが、ある場合には、是等の要素が渾然と一つのものになつて、一篇の小説を構成することがある。例へば、夏目漱石の「我輩は猫である」とか又は「坊ちゃん」などは、ユーモア、機智、諷刺が渾然と一つのものになつて、我等の讀書慾をそゝつた好個のユーモア小説である。反對に、中村正常の諸作品は、ナンセンスのみを強調したものである。

ユーモア小説は、是等の要素によつて構成されるのであるが、要は、是等のものを如何に縦横自在に驅使するかにある。この使用方法を誤まれば、ユーモア小説はユーモア小説でなくなり、單なる滑稽小説となるのである。是等の要素を自在に驅使して、ユーモア小説を書かんとするならば、凡ゆる環境——人生の奥底を洞察する力を養ひ、同時に批判する力を具備しなければならぬ。

ユーモア小説なるものは、最初は單なる「笑ひ」でしかなかつたのであるが、社會關係の複雑化に隨つて次第に多岐多端になつて來るに従つて、人間の社會を見る眼が——心が、或ひは諷刺的に、或ひは機智的になり、僅かに現實から逃避せんと企て、快哉を叫ぼうとする。だが、それだけでは、徒らに人生を白眼視せんとする卑屈な考へ方である。

ユーモア小説は、人生を白眼視せんとするものではなく、人生を深く掘下げて、その中から溫い笑ひの人生を發見しようと試みるのである。そこに、單なる諷刺でなく、又機智でないユーモア小説として、獨自の特色が存在するのである。換言すれば、ユーモア小説は諷刺とか、機智とかより、もう一つ更に複雑した内容を有するものであると言へるであらう。

この點、夏目漱石の「坊ちゃん」などは、最も傑出したユーモア小説である。勿論、この小説の中には、鋭い諷刺もあれば、閃めく機智もあるが、その一切が、溫い笑ひによつて、ふんわりと包まれてゐる。

ユーモア小説の構成は、ユーモア、諷刺、機智、ナンセンスの諸要素によるものであるが、それらを驅使して、溫い笑ひを醸し出させるのは、各人の手腕にあるのである。前述せる如く、作り方——構成方法に定義はない。要は、人生を深く洞察すると共に、その中から新鮮で、且つ潑刺とした題材を選択すべく、常に心がけることである——ユーモア小説が所謂「中年もの」でないと書けないといふのは、これを逆に見た論



じ方ではなからうか。

三

次に、ユーモア小説を書くには、何か特殊な技術を必要とするかと問はれるならば、別に改まつて、そんなものは無いと答へるより他はない。

一般に、ユーモア小説といふものは、何か読者を笑はせるに、特殊な筆法があると考へられ易い。若し、さうしたものがあつて、型に嵌つた書き方をすれば、所謂、味噌の味噌臭き作品として、鼻もちがならぬであらう。これが落語などになると、所謂「熊さん八さん」的な手法があつて、人を簡単に笑はせようとする。だが、ユーモア小説では、單に人を笑はせるだけのものではないから、問題は難かしくなつてくるのである。ユーモア小説の「笑ひ」は、もつと複雑で、デリケートな深味を有してゐることは、既に述べたところである。

で、ユーモア小説を書かうとするならば、先づその書かんとする題材を、充分に咀嚼して、はつきりと自分のものとしなければならぬ。要するに、主題の正確な把握が何よりも、最も大切なのである。それと共に小説中の人物の性格、行動と云つたものも、明瞭に自家藥籠中の物と、なつてゐなければならぬのであるが、一般に現在のユーモア小説では、主人公の性格を書くに遺憾の點が多い通弊を有してゐる。

次に、主題及び小説中の人物の性格を、正確に把握したならば、その主題なり、人物の性格なりが、最も卓越したものであるか否かを、嚴重に吟味しなければならない。この吟味が疎であつたならば、これも前述せる如き結果を招くことは言ふまでもないであらう。事實、主題の非凡であるか、平凡であるかによつて、



その小説の價值が決定されるのである。主題が非常に卓越してゐれば、小説は必ず讀者の讀書慾をそゝるに相違ない。反對に、題材が極めて平凡であれば、到底最後まで讀む氣がしないであらう。

勿論、次の如き例外はあるが、これとても到底初心の人の學ぶべきことではない。即ち、谷崎潤一郎の最近の諸作の如き、一見して非常に平凡な日常の出來事を、しかも淡々たる筆致で書き流してゐるのだが、それでも充分に我々の讀書慾をそゝるのである。だが、これはその才能の圓熟して、日常茶飯事の中から、無限に盡きざる主題を、最も適確に擲んで來て、初めて出來ることである。

ところで、その主題の選擇であるが、ある人々は、自己の身邊から、又は自己の心境からのみ題材を發見せんとするし、又ある人々は、他人の身邊に題材を發見しようとする。だが、單にこれだけでは、題材の發見の限界が餘りに狭くなる。勿論、この選擇の方法が悪いといふのではない。それよりも、この單なる人と人との關係から、百尺竿頭一步を進めて、人と社會との關係の中から、はるかに傑れた主題を發見することができらうと考へられる。

だが、このことは、人々によつてそれぞれの見解があるから、一概に以上の様にしなければならぬと言ふのではない。たゞ、ユーモア小説を書かんとするならば、人なり社會なりといふものに對して、最も深い洞察を必要とするのであつて、諺にある「眼光紙背に徹する」くらゐの鋭い觀察力を、人と社會に向けねばならないのである。そして、その爲めの不斷の勉強を、常にしなければならぬ。これなくしては、ユーモア小説の構成は勿論のこと、技術などに就いて論することは出來ない。

ユーモア小説を書かんとするには、再三述べる如く、先づ主題の把握とその選擇に對して、充分慎重な吟味が最も必要なのである。そして、その準備が完全に整へられてこそ、始めてペンを執ることが可能となる

のである。

四

ユーモア小説は、各人の奔放自在な創造力によるものであることは、言ふまでもないことである。だが、讀者を笑はせるがために、何か特別な構成なり、技術なりがありはせぬか？ 例へば、ある事柄を書くに際して、その事柄を必要以上に誇張する。即ち、針小棒大的な文字を羅列する——といふやうなことはないかと考へられるかも知れない。

勿論、それは在り得ることであるが、しかし、逆説的に事實を誇張するがために、より自然な表現を必要とする、と言へるのである。これは、一見矛盾した言葉のやうだが、要するに誇張すると言ふことは、徒らに針小棒大的な文字を並べれば足りる、と言ふのではない。寧ろ、極く平凡な文字なり言葉によつてこそ、讀者の胸の琴線へピンと響く力を具へてくるのである。誇張的な文字なり言葉は、反對に空虚な空ざらしい感じを讀者に與へるのである。例へば、落語家が高座へ上つて、哢をするにしても、無暗に手振り物真似をして、顔面筋肉を活動させてゐるのよりは、先代小さんの如く、可笑しくも何ともない様なボツンとした様子で、淡々として語つてゐる方が、はるかにその哢の可笑しさが我々に感じられるのと同様である。

但し、文字なり言葉を誇張——強調すると言ふのは、如何に簡潔な文字、言葉によつて、如何に最大の効果を發揮するか、といふことであるから、平凡な文字、言葉を用ひよと言つても、それは徒らに冗漫な、無駄な文字を、言葉を使用しろ、と言ふのではない。この點、誤解のないやうにして欲しい。

要するに、非常に簡潔で、明瞭な文字——言葉といふものは、一讀すれば小説中の人物の性格なり、又は

小説中の情景なりといふものが、讀者に強い感銘を與へるのである。それを徒らに誇張した文字なり、言葉なりを用ひれば、たゞ漠然とした感じを與へるだけに止まるのである。簡潔、明瞭な文字——言葉は、我々の日常の平凡な生活の中に、無制限に含まれてゐるのである。それを、平凡な生活の中から、如何に選擇し如何に効果的に用ひるか。換言すれば、最も簡潔で明瞭な文字を精選するかに在るのである。

これは、ユーモア小説なり、又は文章を綴らんとする者の、常に周到な注意を向けねばならぬところである。諺に、意在つて筆足らず——といふ言葉があるが、これは、初心の人の小説に往々にして發見される。その書かんとする目的——主題は、確かに推察されるのだが、残念ながらその主題を、明確に描寫することができないのである。その様子は、恰も舌足らずの幼兒と同様で、作者が眞ツ先きに、獨りでエヘラエヘラ笑つて終つては、甚だ困つたシロモノになるではないか。

それは言ふまでもなく、文字——言葉の選擇が不充分なのであつて、主題——書かんとする目的が、如何に明瞭であつても、如何なる表現によるのが、最も効果的であるかといふことを、全然没却してゐるからであると言へる。

ユーモア小説は、讀者を笑はせるものであるから、何かしら滑稽なことを書かねばならぬといふのは、大きな誤謬である。勿論、ユーモア小説は、讀者に笑ひを感じさせるが故に、特にユーモア小説と稱せられてゐるのである。だが、そのために特に滑稽なことを書く必要はなく、たゞ、人生の裏表に、鋭い觀察を試みるならば、容易に人々を笑はすに足る事實が無數に存在することを發見するであらう。それを充分に選擇して、明確な主題をその中から發見し、同時に適確な文字——言葉によつて表現すれば、自然とユーモアに溢れた小説を創作することが出来るのである。ユーモアそのものが、決して拵え物でなく、自然と溢れ出てく



る笑ひであるから、無理にお可笑しくすれば、反對にその不自然さが目立つて、徒らに讀者に馬鹿々々しきを感じさせるだけである。

ユーモア小説は、讀者に笑ひを強ふるものでなく、讀者をして思はず笑ひを感じさせるものでなければならぬのである。思はず笑ひを肯定させ、その笑ひの中に、人生に對する意義を感じせしめるのである。だから、ユーモア小説には、特殊な構成もなければ、技術もない。かう書けば、必ずユーモアが出てくるとか、或は、次の様な段取りをすれば、讀者を笑はせることが出来るといふ技巧を弄してはならぬ。——茲に於てユーモア小説は一種のリアリズムであると説破した人の言も成程と肯けるであらうし、勞働者や農村の生活を如實に描けるプロ派の作品をも、ユーモア小説の中に入れたがる人の説も尤もと思はれるであらう。

要するに、ユーモア小説を書かんとするには、その人の人生を視る眼——觀察力の鋭いか、鋭くないかによつて、その構成なり、技術に自から差異が生じてくるのである。そして、その觀察力といふものは、自然に出来るものではなく、日常の勉強が結局に於て、大に物を言ふのであるから、常に東西古今の作家の作品を読み、それを參考に供することは結構だが、先輩の書き方を真似る必要はない。——各自、獨特の角度から事々物々を眺めて、完全に自分のものとすべきである。



## 少年小説の構成と技術——安倍季雄

### 一

少年小説の愛讀者は、年齢からいふと、十一二歳から十五六歳まで、兒童の心的發達段階からいふと、勇力讃仰時代から、傳記趣味時代にわたり、かなり廣汎でもあり、複雑でもある。

こゝに勇力讃仰時代といひ、傳記趣味時代といったのは、松村武雄博士の説を踏襲したもので、氏は、其の著『童話及び兒童の研究』に於いて、ケー・ディ・キアザー氏の言説を基礎として、兒童の心的發達の段階を

- A 韻律愛好時期
- B 想像馳聘時期
- C 勇力讃仰時期
- D 傳奇趣味時期

の四期に分類して居る。

無論、この分類法は、人によりて違ふ。

現代童話界の權威といはれて居る久留島武彦氏は、童話實演の立場から、之を

イ 韻律時代

ロ 寓話時代

ハ 童話時代

ニ 傳説・實話時代

ホ 冒險譚・英雄譚時代

の五つに分けて居る。此の分類法によると、少年小説の讀者は、既に童話時代を経過して、傳説・實話時代、冒險譚・英雄譚時代にまたがり、少年期から青年期に移る段階だ。

つまり、松村博士の所謂勇力讃仰時期、傳奇趣味時期に當り、學年にとすると尋常四五年以上、高等二年までと思へば大過ない。

童話時代、想像馳騁時期を過ぎると、兒童は、もう、魔法つかひのお婆さんや、かち／＼山の兎と狸や、金貨を生み出すふしぎ臼のお話では満足ができなくなる。つくり話はいやだ、本當の話が聞きたい、それは本當にあつた話か、いつ、どこで、誰によつて演ぜられた物語かと、根掘り葉掘り追及する。話や、物語の筋又は材料の變化よりも、その話の持つ眞實性にそこがれる。實際あつた話だ、眞實の話だといふところに、非常な興味を覺えるやうになる。

松村博士はいふ。

「勇力讃仰時期に入つた兒童の心的特徴は、

A 勇力の讃美、冒險の愛好、激情的な事件に對する憧憬

## B 理想主義的現實主義の燃燒

である。

(A) 彼等の心には、冒險的、争鬭的本能が烈しく眼ざめて来る。精神的勇氣よりは、寧ろ肉體的勇氣が彼等の注意の焦點となり、それが最も偉大なるものの如く思はれるやうになる。心理學上の言葉を用ふるならば、肉體的勇力が價值の中心となつて来る。従つて冒險がしたくなる。また争鬭的本能のために、むやみに勇氣を發揮して見たくなり、勇氣が功を奏せぬ場合には、魔術、忍術等に趨る。また女の子ならば、激情的な事件に、非常にあこがれるやうになる。

(B) この時期の兒童の心的特徴の第二は、彼等が理想主義であると共に、現實主義者である點に存する。彼等は、勇氣や冒險を理想として憧憬して居る。が、これは理想たるに止まらずして、直ちに之を實行に移し、理想を生活化し、體驗化したいといふ、強い欲求に支配されてゐる。即ち彼等は、一種の理想主義的現實主義者である。云々」

## 二

何年か前の事である。

大阪市内、某小學校の生徒が二人、切腹の眞似をやつて大騒ぎとなつた。

理由は簡單だ。彼等は前日、受持教員から湊川の戦争の話を聞いたのである。刀折れ矢盡きた楠家の一族郎黨二十三人は、一齊に腹をきつて死んだ。中にも正成は、七度人間に生れて七度賊を亡ぼさんといつて、弟正季と刺違へて悲壯なる戦死を遂げたと聞いて生徒は心から感激したのである。

「君、腹を切る事ができるか。」

「できるとも！ 正成は七度生れかはつて賊を亡ぼさんといったぢやないか。」

「やらうか。」

「やらう！」

二人は肥後守か何かを出して腹きりを實演したのである。

こんな例は珍らしくない。赤穂義士の敵討の本を読んで、土藏の中で腹切りの真似をして、たうとう死んでしまつた子供さへある。

兒來也物語か何かを読んで、早速之を汽車に試みた少年があつた。

「君、呪文を唱へて、あの汽車をとめる事ができるか。」

「できなくつてさ。やつて見せよう。」

彼はレールの真中に立つて、妙な手つきをして呪文を唱へたのである。機關手が驚いて、盛んに非常汽笛を鳴らしたが、少年は頑として動かないので、止むを得ず停車すると、

「ぞら見る、とまつたらう。」といつて、二人で逃げてしまつたといふ、笑へぬ事實談がある。

此の時代の兒童が、いかに、勇力、冒險、激情的な事件に憧憬して、之を自己の行動に實現させたいといふ熱望を持つて居るかといふ事が之によりても分る。

三

松村博士は、更にいふ。



「勇力讃仰時期に次いで来るのは傳奇趣味時期である。……此の時代の兒童は、情緒に於いて著しく優雅、繊細となり、その趣味に於いて、太だしくローマンチックとなり、その情緒や趣味に快き満足を與へんが爲めに、外貌や服裝に氣を配るやうになる。」

今まで仲よく遊んで居た女の子と道で會つても、わざと知らんふりをして通りぬける。その癖、心内では彼女に對して、今まで考へた事もないやうな關心を持つてゐる。女の子ならば母親や姉が見て居ない時に、そつと化粧室に飛び込んで、牡丹刷毛で鼻の先をボンボンと叩く。よく笑ひ、よくはにかむやうになる。

性の眼ざめである。少年も少女も、表面無關心をよそほひながら、無意識に、異性の興味をひくやうに、自己を扮飾しようと努力する。

勇力讃仰時代には、専ら肉體的勇壯を主調とするヘロイズムにあこがれた彼等は、傳奇趣味時代に入ると、より遙かに高い、より遙かに情緒的なヘロイズムに憧憬するやうになる。肉體的勇壯をそなへてゐると同時に、精神的優越點を有する人物によりて發揮せらるゝヘロイズムが喜ばれ、肉體的勇壯を缺くも、之を補うて餘りある精神的優越點を有する人物によりて發揮せらるゝヘロイズムが歡迎されるやうになる。

久留島氏はいふ。

「尋常六年から高等科生となると、もう實際の話、本當の話といふだけでは満足しなくなる。本當の物語であつて、特殊な物語がほしい。その人にだけ出來て、他の人には絶対に出來ないやうな冒險譚、他の者にもやつてやれない事はないけれども、その人だけが敢へて成すといふやうな冒險譚がほしくなるのである。其の物語の中心になるものが人物である時、それは直ちに英雄譚となる。此の時、此の場合に、最も強く働き

かける物語の効果といふものは、取りも直さず彼等の人格的働きである。」

四

弓を射る者は必ず的を狙ふ。的を見ないで弓を射る馬鹿はない。

同様に少年小説の作家も、先づ第一に児童を知らねばならぬ。児童心理を知らねばならぬ。中にも最も大切なのは児童の心的發達段階の研究である。大人は児童から成長したものには相違ないが、大人を小さくしたものが児童だと思つたら大間違ひである事を強調したい。

もう一つは、大人の藝術——文學と、児童の藝術——文學との相違點である。

大人の文學は現實の世界をありのまゝに描寫する所に生命がある。現實の世界は理想の世界ではない。だから大人の文學には悲劇が多いのである。敢へて沙翁の五大悲劇を例に引くまでもない。

ところが児童の文學は大人の文學と反對に、どこどこまで理想主義である。児童の住む世界は、常に理想の世界であり、正義の世界であるからだ。現實の世界を描くにして、彼等の理想を具象化した處の現實世界であらねばならぬ。だから、児童の文學には、悲劇といふものがないのである。一時は悲境に陥ちても、後には必ずめでたしめでたしで局を結ぶ。之が児童文學の定法である。善人は必ず榮え、惡人は必ず滅びるか悔悟して更生する。お婆さんをお殺した悪い狸めは、義侠の鬼のために、土船と一緒に水底に沈められ、正直爺さんは、臼の焼灰で花を咲かせ、殿様のお褒めに預り、慾ばり爺さんは殿様の眼に灰を入れて重いお咎を蒙つた。百篇が百篇、悉く其の規を一にする。此の點、即ち、児童文學は児童の爲めの藝術であると同時に、彼等の爲めの宗教でもあり、哲學でもあるといはれる所以である。

兒童の心的發達段階を略述したゞけで、自分に與へられた紙數が一ぱいになつた。併しこれだけの事を知つて置けば、少年小説の構成と技術の要諦は、自ら會得される事と思ふし、別に少女小説の構成と技術に就いて、専門家が執筆される筈であるから、それを參考にして頂きたい。少年期と少女期の心理の相違を參酌して、多少の手加減を加へれば大過ないと思ふ。

短篇の起首と結尾は、どうすれば一番効果的か、連載長篇で、いつまでも讀者の興味を繋ぐには、毎卷の結びをどうするかといふやうな問題は、本講座の讀者には釋迦に說法だと信ずるから省略する。

# 少女小説の構成と技術——北川千代

## 1

少女小説とは、少女のための小説——少女に読ますべき小説であります。たとひ少女を取扱つてゐても、讀むものの對照が大人であつたら、純粹の少女小説とは云はれないと思ひます。

現在の日本では、少女小説といへば甘い安價な感傷と涙としかもたないものの謂として、多少の輕侮をもつて扱はれてゐますが、しかし少女小説の本來は、決してそのやうなあなどりを受くべきものではなく、少女小説といふ言葉を、かくも安つぽく甘いものに思はせるやうになつたのは、實に日本の今までの少女小説作家の罪であると思つてゐます。

少女文學は愛情の文學であるにもかかはらず、多くの作家は少女の生活や感情に對して、何の理解も愛情もなく、ただ自分の生活の方便としてのみ筆をとつて（そのために商品價值をつくべく、無暗に彼女たちの感傷に媚び好奇心を弄んで）本統の努力といふものを一つもしなかつたばかりか、大人の小説を書く仕事よりも、自分の仕事を下にをくやうな卑屈な傾向のあつたことが、少女小説をかくもみくびらせ、その正當な進路をはばんだ原因であります。

自分の仕事に尊敬と愛情を持たないところに、好い作品の生れる筈がありません。少女小説を書くべき



人は、まづその仕事に對して、この二つを持つべきです。事實、その作品が、一番心の動揺し易い、一番多感な時代の人たちの心に吸収されて、やがては、その心の土臺によつて、次の社會が、建設されるのであることを自覺したら、自分の仕事が、どのやうに高く、どのやうに重いものであるかを、氣がつく筈でありませう。

## 2

少女の持つセンチメントといふものは、利用すべきよきものを澤山に持つてゐます。彼女たちの純情——正義感——義侠心——同情心——それらはことごとく、彼女たちのセンチメントの中に根をおろしてゐると云つてもいい位です。それ故に少女小説を書く者は、そのセンチメントを甘い涙や悲嘆の中に溺れさせてのみをかず、よき方角に導いて行つたら、そこに教育者のなし得ない、偉大な情操教育が、自然に仕遂げられるに違ひないのです。

と云つて少女小説は、決して教訓的であつてはならないのです。教育的ではあつても、教訓的ではならない——大人の心を以てした教訓は、多感の彼女たちを反撥せしめて、却つて逆の結果をもたらす場合が多いのです。少女文學が愛情の文學であると云ふのはこの點で、作者は母のいたはりを以て少女の心を理解し、慈しむと同時に、少女の立場からの抗義や疑問の、代辯者ともならなければならないのです。

その點から云つて、私は、少女小説の作家は、社會運動の一端をうけ持つてゐるものだと考へてゐます。従つて少女小説の作家は、生活の方向に對する一つの理想を持ち、そして足を現代の地上にふみしめてゐなければならぬと思つてゐます。材料の取捨はさうしてこそ明らかに出来るのです。

感じ易い少女の心に對して、あまりに刺戟の強すぎるもの、醜惡なものなどは、無論退くべきであります。しかし少女だからといって、世の中を正視する眼をそらさせてはなるまいと思ひます。暖い心をもつて正しい世界を眺めさせ、そこに彼女たちの批判をまつとともに、それに對する心の方向をも、さし指すべきであります。私はこの見地から、バアネット女史の「小公子」よりも、ストウ夫人の「アंकルトムスケビン」を、少年少女讀物の上位にをくものであります。

しかし私は、現在の社會機構の中からは、良心的な少女小説は生み出したいことを知つてゐます。従つて少女小説が、お座なりに、感傷的に——或ひは反對にヒロイックになりすぎるのも、一面致し方のないこととは思つてゐます。しかし、良心ある者はその中にあつても、出来るだけの力をもつて、少女をあやまらなく次の時代へと導くことを、忘れてはならないであります。

私は少女小説の構成と技術をかくために、他のことを多く語りすぎたとも思ひますが、しかし、少女小説は魂の文學、愛情の文學であるからして、この心がまへこそ一番肝腎なものだと考へます。この心がまへによつて眼の前の材料を取捨て、この心がまへによつてもり上つてくるものを書いて行つたら、文章の技術などまづ末のことだらうと思つてゐます。技術的訓練は、さうした心もちで書いてゐるうちに、自づと會得出來、ごたごたしてゐた文章の整理も、自然出來てくるのではないかと思ひますが、強いて云へば、少女小説

の文章は簡明で素朴であることが望ましく、少女だからといってことさら美辭麗句をかかなければならないやうに考へることは甚しいあやまりだと思ひます。

例に引くべき文章は別にありません。私は一つの小説の中の短文章から、その巧みな表現を引くよりも、作全體のもつ心を味はつて貰ひたいからです。それには紙數が足りませんから、いつそやめてをきました。

☆ 讀物の構成と技術



## 中間讀物の構成と技術——高田保

「中間物」といふのはあまり幸福な名前ではない。論文でなく創作でなく、その中間にあつてどつちつかずの讀物一般のことである。雜文、隨筆、それから時評ものなどもその部類に屬するものだらう。時評を論文の部にかぞへないと嫌な顔をする連中もあるかも知れないが、しかし雜誌の上ではあきらかに中間物扱ひをされてゐるのだから仕方がない。全體この「中間物」といふ名前は、雜誌の編輯者がつけたもので、論文と創作の中間に屬するものといふ意味である。

だがこゝで一寸、誤解をふせぐために説明を加へて置く。近頃の創作などには随分小説らしくない書方のものが見える。隨筆と呼んだ方が妥當ぢやないかと思はれたりするものがある。そんなのは中間物ぢやないかといふ疑問が當然出るかも知れないが、こゝで論文と創作の中間といったのは、もう一つ正確にいへば、論文欄と創作欄との中間といふことだと承知して頂きたい。大概の雜誌はその編輯の體裁として、論文が巻頭に來て創作小説が巻末に來るとか、またはその逆とかいふ風になつてゐる。そこで中間物とはその二つの欄の中間の欄に組入れられるもの、だからある雜誌社ではこれを、「中欄物」とも呼んでゐるのだが。

雜誌編輯者の話を聞くと、編輯者の苦勞は巻末巻頭よりも寧ろこの中間欄の方が苦勞なのださうだ。といふのは雜誌を手にした讀者が差當つて讀むのがこの中間物で、従つて自然こゝが一番多く讀まれるからださ

うだ。そこでその結果はこゝが一番強くジャンリスチックである必要がある。となるとどんな人に書かせたらいゝか、これが頭痛の種になる。

菊池寛は人に讀まれない小説を「飛べない飛行機みたいなものだ」といつたさうだが、中間物にして人に讀まれなかつたら、さて何といへばいゝのだらう。喰へない喰物みたいなものかも知れない。飛行機の方は飛べなくても飾り物にはなる。だが喰物の場合喰へなかつたら汚らしくつて仕方があるまい。そこでこれを喰せる方法、つまり「中間物の構成技術——つまり書き方」といふ講釋に入る譯だが、しかし「中間物」といふやつが、以上一寸述べたやうな具合で、時評から隨筆から雜文から或ひはゴシップまでを總稱していふことになる、あまりに範圍が廣すぎるので、到底僕ごときには背負されるものではない。僕だつて身のほどを知つてゐる。そこでこの「中間物」の中から、「雜文」のことだけを書くことにした。

尤も近頃では、「中間物」といへば雜文つていふ風に通つてゐる向もある。雜誌から來る註文書にも、「近頃の世相について、中間物を五枚」などといふのがある。時評隨筆も中間物だからなどと合點して、そんなものを書いて送らうものなら早速折返して「雜文に御變更なし下されたく」などとやつて來られるに違ひない。本講座の編輯者が僕にこの稿を命じたのも、よくよく考へてみればやつぱり「雜文の」といふつもりだつたのだらう。冒頭に先づ苦笑した次第である。

苦笑ついでに、僕の苦笑からしてはじめよう。僕ははじめ雜文と隨筆の區別について知らなかつたものなのだ。ある日さる雜誌社の人が來た。銀座の女達について十枚ばかりのものを書いてくれるといふので、「あゝ隨筆ですか？」と軽く承知しかけると、先方はひどく慌てた恰好をして「いゝえ、隨筆ぢやありません。

## 雜文です」

そこで始めてこの世の中には、隨筆と雜文との區別があることを知つた譯なのだが、たとへばこゝに吉村冬彦氏といふ隨筆家がある。氏が銀座についてお書きになるのだがこれは決して雜文とはいはない。隨筆といふのである。だがこゝに徳川夢聲君といふ達文家がある。彼は漫談家として知られてゐるが、しかし僕をしていはしむれば、舌の先よりも寧ろ筆の先の方がぐつとうまいほどの立派な漫文家だ。だが彼が銀座を書いた場合には、それがいかに立派な文章であらうとも、これを隨筆とはいはないらしい。雜文といふのである。どうも可笑しい譯だが、さういふ事になつてゐるので仕方がない。

では雜文と隨筆とはどう違ふか？ 吉村冬彦氏の方には理學博士といふ肩書があつて、徳川夢聲君の方にはその種のいかめしい旗差物がついてないから、といふやうな考へ方もあるが、こゝではしかしさういふ物のいひ方は一寸遠慮して置かう。さて隨筆の隨といふ字に氣をつけて頂きたい。氣隨氣儘といふときのその隨である。日ぐらし机に向つて心にうかんで來たよしなし事を書きつゞけたのが兼好法師の「つれづれ草」だが、つれづれなまゝに氣の赴くに隨つて筆をとつた文章が隨筆なのであらう。だからこれは餘裕がない人間には書けないものにちがひない。そこへ行くと雜文は——といふことになる。

雜文といふのを何と讀むか？ ザツブンと讀むのは嘘で、と僕はやゝ冗談めかして人にいつたことがある。雜文の雜は雜誌のザツでといふのだ。文は註文のモンだといふのだ。雜誌社からの註文によつて書くものだからこれはザツモンと讀む方が正當である、とかういふ説なのだが、諸君は果してどうお思ひになるか？ すくなくとも雜文の文が、文學の文ではないことには御賛成なされるだらうと信ずる。雜文なんていふものは決して文學ではありやしない。



だが文學でないからといつて雑文が輕蔑できるか？　かうなると勿論問題が別になる。文學ではないが、しかし、ジャーナリズムの中の一つだとあつたら、やつぱり一苦勞するだけの値打ちがあるものだらう。といつて僕は、正直に白狀して置くが、何もこの道で苦勞をしてゐる人間ではない。友人杉山平助君などはしきりに雑文がジャーナリズムの中の有力なものであることを説き、また友人大宅壯一君などは雜文家の肖像が郵便切手の模様になつてゐるスペインの國の實例などを引いて懸命に僕を煽て上げてゐるのであるが、しかし僕としては、出来ることなら一日も早く雜文稼業から足を洗ひたいものと思つてゐる。なぜかといへば——いやそれは飛んだ愚痴になりかけた。こゝでは一身上の感慨などを述べる筈の約束ではなかつた。鹿爪らしく「雜文の構成技術」について、ではいよいよ本題に入ることにする。

と書いてみたが、こゝが雜文の悲しいところである。さういふ技法の定石も理論も、實は存在しないところに「雜文」なるものゝ本質があるのだ。諸君よ。まつてくれ、「バナ、について知るところを記せ」といふ題が出たとする。學生時代には綴り方とか作文とかいふ時間があつたものだ。つまり雜文といふやつはあれみtainいもので、雜誌社からはどんな註文が来るか、それはまつたく判つたものではない、が註文とあれば何なり書かなくてはならない。バナ、については知らないから、鯨について書いてやらうとおもつたところで、雜誌社の方では何等かの理由からバナ、についての事が必要なのだから、鯨についてゑは間に合はないのである。

そこでどう書くか？　この書出しが問題である。

第一印象といふことをよくいふが、小説や論文ならば、讀者の方でよくよく吟味してかゝるから、そんな



ものなぞはどうだつていゝともいへよう。だが雑文といふやつは、さつと往來で擦れ違つた位に手軽く拵はれて讀み捨てられて行くものである。だからこの第一印象がよろしくない、それきりであつさりと片づけられてしまつたりする危険がある。そこでこの書出しには出来るだけ氣をお配りなされるがよろしい。あるとき僕は「百貨店について」といふ註文をうけた。そのとき

「……天上には青空もございます」

といふ一句を冒頭に持つて行つた。百貨店には何でも無いものは無いといふ意味のことを、少々洒落て書き出して見たのである。その次に、何でも無いものは無いといふことの説明として

「まづ百貨店の中で赤ん坊が生れたとする。その場合……」

うぶ湯をつかはせる鹽から、何から、一切合切揃ふだらう、お産婆さんだつてあれだけ女連中が集つてゐる中だから三人や五人はゐないこともあるまい、と書いてその次ぎに

「しかしこれが、逆に人間が死んだ場合はどうなるのだ？」

坊さんは、あれだけの人間の中だから、これも三人や五人は即座に呼んで來られるかも知れないが、と書いて、その次ぎに、棺桶が無いぢやないか？ お位牌が無いぢやないか？ お線香が無いぢやないかと無いものづくしへ移つたものだ。さうして置いて

「外國では……」

と來た。フロム・クラッドル・ツール・カッフィン「搖籃から棺桶まで」といふ言葉がある、とその方面の知識のある處を一寸句はせて、その次ぎに三越ではつい最近この棺桶までといふ百貨店の面目を發揮するために博善社と云々、といふ當時のニウスへ筆を運んでいった。

どうも自分の雜文のことを例にとつたのでは、われながら得意がつてゐるみたいで氣がさしていけないから、この邊で止めるが、ざつとまあ「書き出し」についての事はこんな具合にといへばおわかりになるだらう。そこで話を元に戻して、「バナ、について」といふ問題で考へてみる。

この問題で、「書き出し」の前にもう一つ考へてみる必要のある問題がある。それは雜誌社の註文がどんな向きのものを覗つてゐるかといふことだ。濫いものか派手なものか？ 實質的な内容のあるものかそれともナンセンスか？ 道德的なものか或ひはエロチックなものか？

雜文をザツモンといつたのがこゝの事である。この註文次第で、おなじ「バナ、について」がえらく飛んでもないものになる。

ジャナリズムとは何ぞや？ といふやうな面倒な問題は、誰かゞ外で論じて呉れてゐるだらうが、概してジャナリズムが、雜文といつて註文してゐる限りには、濫いよりは派手なもの、内容的よりはナンセンス、道德めくよりはエロチック、とかう解釋する方が間違ひはないだらう。そこで「バナ、について」だが、諸君はあの「われらはバナ、ウィ・ハッ・ナ・バナ、を持つてゐない」といふ唄を御存知か？ ジャズのそもそも初期の頃に流行して

全世界にひびき渡つたものだから、大概の諸君が御存知だらう。だから

「われらはバナ、を持つてゐない——といふ唄があるが、多分寒い地方のものなのであらう。がわれわれ日本人は幸福なことにバナ、を持つてゐる。小笠原にあり臺灣にある。小笠原のは小さく、臺灣のは大きい」とこんな具合に書いてみたらどうかとおもふ。この場合「われわれは」だけではいけない。「われわれ日本人は」と殊更ことはる方が、殊に近頃のやうな時勢にあつてはよろしいといふことを忘れてはいけない。さてその次に。

「大きいほいゝかといへば、さうとも限らない。百目に二本などといふのはどうも扱ひにくいので、とバナ、屋さんはいつてゐる」

とかう書いたら一寸味が出て來やしないか？ 味が無いバナ、では仕方がない。

叩きバナ、屋といふのがある。街頭に立つていろいろ愉快な口上をいひながらバナ、を賣つて行くのであるが、あの口上はつまり雑文である。つまらん内容のことを喋り立てゝゐるのだが、立停つてつい聞き出すと最後まで聞かされてしまふ。馬鹿々々しいと聞いた後で腹の立つ場合もあるが、それにしても聞いている間だけは面白い。雑文も讀んだ後で腹を立てさせるかもしれない。だが讀んでる間は面白がらせる必要がある。とかう書いたら諸君は、何たる下司な根性かと輕蔑するだらう。これは決して藝術ではない。藝は藝でも藝である。まつたくその通り！ だから僕はすでに雑文の文が文學ではないことを述べておいた。

がしかし、さてこれからである。何を書くべきかの問題だ。バナ、屋の口上は他愛ない出鱈目でもよろし

いが、いやしくもジャーナリズムのものである限りは、雑文はさうもいかない。やつぱり内容が問題である。ところで小説は空想でも書ける。論文は議論を並べたゞけでも済む。しかし雑文は——とこゝで僕はすこし顔をしかめていはう。世相の實體に觸れてゐなければならぬ。よしんばナンセンス的といふ註文があつたにしても、この世の活きたる現實にちよつぱりでも觸れてゐないかぎり、その雑文には芯が無いことになる。諸君よ、ニコチンの無い煙草をどうおもふか？ アルコールの無い酒をどう思ふか？ それらは即ちそのものゝスピリットを缺いてゐる譯であらう。世相の實體はつまり雑文のスピリットである。そこでこゝに雑文の厄介さがある。呑氣なやうに見えて實はやつぱり雑文屋稼業なるものも苦勞が多い。

何につけ世相について觀察を怠らぬこと、しかもその實體を具體的な形に於て把握して行くやう心掛けること、たとへばバナ、についてもである。バナ、に種子が無いといふことを多くの人は知つてゐながら、しかし忘れてゐる方が多い。しかし雑文屋はこれを忘れてゐてはならないのである。そして同時に彼は「何故バナ、に種子が無いのか？」について調べて知つてゐなければならぬのである。觀察と同時にそれについての知識。

「あるときアフリカの政府から臺灣の總督府に向け、御地のバナ、と當地のバナ、とを交換したいから種子を送つてくれないか、といつて來た。總督府では、これこそバナ、外交といふものであらうと大變によろこんで、早速それを探したのだが、氣がついてみたらバナ、に種子はなかつたのである。しかしもともとからバナ、に種子がなかつた譯ではない」

とかういふやうな事を書入れるのも一つである。そしてそのつぎにバナ、といふものが有史以前からの培



養植物であつたことについて書く。培養されて何千年と經つてゐるからバナ、の方でもその氣になつて、自分自身種子を持たずとも、人間の方で何とかしてくれるだらうといふ考へから、自然次第に種子を無くなしてしまつたと書く、そこでその次には長い間の馴致といふものがいかに恐しい影響力を持つてゐるかに書いて書く、そしてからにこゝで、たとへばブルジョア氣質とかプロレタリア魂とかのことに觸れ

「それは歴史の必然的結果のあらはれである」

と書くこともよろしい。

觀察といふことは一つの角度のことであるが、角度がきちんとしてゐるとき見解といふものが生れる。社會に對する見解、人生に對する見解、四角ばつていへば世界觀だが、これなしに雜文を書くことは、デッサンの心得なしに畫を描かうといふに等しい。この見解がはつきりとしてゐるとき、その雜文の中には自然と批評的な香氣がどこかにこもつて來る。これが下司な雜文をも氣品のあるものにさせる。鷹は餓えても穂を摘まずといふが、文筆業者である以上は、よしんば註文で筆をとるにしても太鼓持にはなりたくない。藝者でも何か一藝に達してゐる奴はおのづと氣品をそなへてゐるものである。バナ、屋の口上はバナ、を賣るためのものであるが、雜文屋の文章は畢竟その見解を述べるためのものだといへばいゝだらう。もしも胸に鬱勃たる社會的不平の氣慨などがあれば、表にナンセンスみたいなものを見せながら、どこかでちよいちよいとそれを覗かせる。この手である。「バナ、について記せ」といふ雜誌社の註文に應じてバナ、の事を書きながら、しかし本來の種子を失つてしまつてゐるブチブル根性に觸れて氣を吐くなぞといふのがそれである。

沖の暗いのに煙突が見えて、バナ、船は臺灣から月に十度づつ東京へバナ、を運んで來る。その總數は何

本であるか？　これを大東京の人口の總數で割つたら一人當り一日に何本となるか？　だがある女が日に十本も喰ふときに、ある男は生涯に一本も喰べやしない、などといふのはどうであるか？　といふやうな事を書けば、分配の不公平といふこの世の事實が愛嬌ある中ではつきりするだらう。それをもう一つはつきりさせるためには

「あゝ俺はあの皮で一度すべつたことがあつたつけ、などといふのだけをあの世へ行つてから、せめても  
の思出とする男もある」

といふ具合にいひ廻す。

このいひ廻し方は、その人それぞれの才分に應じての問題だらう。表現といふ言葉は文學の上で使はれるが、雜文の場合にはこれが機智によつて働いて来る。まづこゝに二つのキャラメル製造會社が競争しあつてゐることを主題にして雜文を書くとしよう、その場合現在の菓子工業がすでに資本主義第三期的なものにまで入つてぢやんぢやんとやつてゐるといふことを述べなければならぬとしよう。この過程を「アメ玉時代」「キャラメル時代」「チョコレート時代」と分けて述べることなぞが、そのいひ廻し方の一つである。

僕ら少年の頃には、まだキャラメルといふものが無かつた。その邊の駄菓子屋ではゆる鐵砲玉といふアメ玉を買つて甜めてゐたものである。この時代の菓子工業はまったくの手工業であつた。ところがそれから十代後の諸君はもうキャラメルである。ボール紙の箱に入れられてゐて、製造元の名がその上に印刷されてゐて、この時代に入るとやうやく商業資本主義的な菓子工業といふことになつてゐる。ところが近頃の子供はもうチョコレートだ。このチョコレートになるともう明治チョコレートとか森永チョコレートとか、名だ

たる大資本の大會社になつて、つまり工業資本主義だ。すなはち三つのこの段階がアメ玉とキャメルとチョコレート■の三つによつていひ廻される。

雑文だから識見も學問も要らんだらうなぞと思つたら大變な間違ひにちがひない。雑文はたゞその識見や學問を裏の裏の方へ隠してたゞそれをそつと讀者に氣づかれぬやうな形で匂はして行くだけのことである。さあかうだとなつたら、雑文屋なるものも少々威張り出してもいゝであらう。とこれは冗談だが。

かうして雑文について述べて行くと、どこまでもだらだらとしてゐて切りがないから、もうこの邊でいゝ加減にしたいが、この世にはよく座談のうまい人がある。が、うまい座談といふものも結局は内容のあることを面白く話すことだ。だからその座談の主がいかどの人物でないと本當には面白くない。僕は最初にひどく雑文を手輕いものゝやうにいひ、それは結局藝當にしか過ぎないといふやうにいひ去つたが、實をいへばこれは、僕が現在雑文稼業をしてゐるからの自嘲的な言ひ分にしか過ぎないことだ。雑文と隨筆との區別のことをいひ、吉村冬彦氏のなぞは氏に理學博士といふ肩書があるから隨筆なので、といふやうなことをちらりといひかけたが、理學博士だから冬彦氏の書くものが面白いといふことは實際のことである。氏の書く文章のなかには、理學博士なればこそ書ける理學的な見解が光つてゐる。これが内容になつてゐる。だから立派なものである、光つてゐて讀者をひきつけるのである。さういふ點で僕はもう一人竹内逸氏の名前を擧げて置かう。この人は世界各國を歩いて非常によく觀察して來られたゞけに、いつもそれが土臺になつてゐるからがつしりしてゐる。

「中間讀物の構成技術について」といふ註文であつたが、どうやら變なものになつてしまつた。註文外れと

いふ位、中間物の構成としては不手際なものはない。もし強ひてその技術についてはと求められたら、僕はやつぱり、それは君なんといつても日頃の生活修業が肝腎だよと答へよう。その人自身の内容さへ豊富ならそいつのはみ出したところに自然と形式が構成されて行く。それでもなほと執拗く求められたら、もう一遍以上書いたものを讀み直してくれと答へよう。何の智識も内容もないことを、よくまあこれほど長々と書き綴けられたものだと思はれたら、それがつまり技術といへば技術なのさと僕は洒々として答へるつもりである。



## 雑文の構成と技術——中村正常

上記のごとき題目の下に編輯者は私に書くことを求められたのでありますが、「戯曲の構成と技術」とか云ふやうなものならともかくも、年來雑文を賣つて小使錢稼ぎはしてゐますものゝ、私はこれまでついぞ一度も「雑文の構成と技術」などといふいかめしい題目については考へてみたこともないのであります。と申しましたと、これは結局そんなことは知らなくとも結構雑文は書けるといふことに歸着することになるのかもれません。いくら小説作法を勉強したところで、すぐれた作家になれるわけでないことゝ同一の理であります。つまりは雑文にしろ小説と同じく、やはり書く人の教養とか才能とか趣味の高低とか云ふことが問題なのであります。雑文の書き方などといふことは、實際に筆を執つてゐるうちに自ら理解出来るものであります。要は書く人の人間が或る程度に出来る必要があるのでして、それが爲には人生の経験を積んだりまた讀書によつたりして、よき教養と立派な觀察眼を養ふことが何よりです。もつとも雑文と申しましたもピンからキリまであります。讀者の卑俗な常識や、低級な趣味に媚びるもの、例を挙げれば、當今の人氣映畫女優のエロ行狀記とか、何とか美談とかいふ種類のものがありますが、かくの如きものも勿論堂々と雑文と呼ぶべきものでありませうが、私が今こゝでお話する雑文といふ言葉には、もう少し高い内容を與へてゐることをお含み願ひます。さて私もこの與へられた機會を利用して、諸君とゞもに所謂雑文なる

ものを少しく考察してみたいと思ひます。ところで物理學の熱とは何ぞやとの如く、一口に簡単に定義出來さうにもありませんから、他の文章のジャンル（様式）と比較してみませう。勿論小説ではないし、隨筆とも違ふし、評論ともまた新聞の三面記事ともいさゝか異なるやうでありますが、それかと云つてまたその何れにも共通したところがあるやうにも思はれます。たしか芥川龍之介氏が「自分が小説を書くのは、小説といふ形式は何でもかんでも思つてゐる事が自由にぶちこめるからである。」といふ意味の言葉を述べられたやうであります、それにしてもやはり小説には何らかの方則があるでせうが、雜文はこの點實に何でも思ふ存分自由にたゞきこめる形式であると言へませう。云はゞ落書を書きこむ雜記帳のやうなものでして、さう云へば高田保氏に『銀座雜記帳』といふ實に面白い雜文がありますが、あれなどは雜文の見本みたいなものであります。たゞこの雜記帳はジャーナリズムが作家に提供して、ある題目の下に註文を出して書かせるものであります。近代のジャーナリズムの發展はすぎましいものであります、小説にしろ評論にしろ、ジャーナリズムを離れては殆んど存在理由のないやうな状態であります、中でも最も密接な關係を有してゐるのがこの雜文でありまして、云はゞ、ジャーナリズムから生れた落し子のやうなものです。小説などはそれでもジャーナリズムの外にあつても作家の心がけによつては、作品することも出來ないことはないかもしれませんが。その證據には無慮何千枚といふ、長篇小説をどこに發表する當もないのに營々として、書き溜めてゐる知られざる作家も立派に存在するでせうが、雜文をどここの雜誌にも發表もせずに、毎日コツコツ書いてゐる雜文家なんて想像することは滑稽でありませう。

これは雜文なるものは、現代社會に時々刻々に起る問題の中から、一般大衆に最も興味を與へさうな問題をジャーナリズムが選んで、その雜誌の發行部數を増さんがために、適當な作家に對して註文して書かせる

からであります。従つてチャップリンが來朝したら『チャップリン會見記』、私の書いたもので例を挙げれば『ハアゲンベックのサーカス』とか、何とか博覽會が上野に開催されたときは、その博覽會の見聞記のやうなものがありますが、今はもうこんなサーカスの名前も覚えてゐる人も少いことでせう。つまり當面の要求に應じて直ちに書くことを必要とするものでして、この點新聞記事に可成近いもので、二三ヶ月もすれば直ぐに忘れてしまふ程のものが多いのです。つまり一方から云へばいつも時代の尖端に立つてゐるものであります。そして雜誌が相手にしてゐる讀者層の高低によつて、その註文する雜文にも高級なものと低級なものがあり、先にあげたシネマ女優のエロ行狀記のやうなものも歡迎されるわけであります。たゞ高級な雜文になると、新聞記事が單に事實の正確(?)な報道を主眼としますが、それに批評的精神が加はるのであります。即ち現實を冷酷に觀察して、その矛盾を發いたり、現象の假面の下の眞實を洞察する鋭い眼を必要とするのです。たとへば近代の資本主義の發展はこゝにダンスホールなるものを産みました。諸君がダンスホールについて雜文を書くことにします。そこではジャズの音が陽氣に響き、ピカピカ光る床の上を美しく化粧したダンサアが踊つてゐる、實に華やかでうつとりする、と云ふやうなことを書いたのでは大して價值のある雜文とは申されません。一見華やかなるホールの裏をのぞいてみたら、そこには醜怪極るカラクリもあるでせうし、華やかさうなダンサアも、その生活は實際はみじめなものかも知れないでせう。さう云ふ點で充分に深い行届いた觀察をして出来るだけ、讀者に現實社會の眞實を傳へねばなりません。その時始めて雜文は單なる雜文でなくなります。誰でもが見ることを見、誰でもが感ずることを感じてゐただけでは仕方ありません。何よりも時代精神を敏感に把握し、レヤリスチックな物の見方を養成することが肝要です。

そして次に大切なことは自分の見た事や考へたことや感じたことを、出来るだけ効果的に興味をもたせて



讀者に傳へるといふことです。小説などに於きましては必ずしも面白さなどを必要としないでせうが、雜文は是非とも興味を讀者に與へるといふことが肝要です。この意味から次に雜文の書き方とか文章とかいふものが問題になつてきます。一日の勞働に疲れたサラリイマンは歸りの電車の中で雜誌を開く場合、先づ第一に何に眼を通すことでせうか？ まさか「軍需工業論」なんて堅苦しい論ではないと思ひます。このやうな論文は家に歸つて風呂に入り夕飯のあとで、机に向つて眉をしかめて讀むことでせう。或は恐らくは永久に讀まないかも知れません。そこで先づ電車の中で頁を開くのは、一番氣樂に讀める雜文でありませう。そこで雜文は満員電車の中で疲れた人でも眼を通せるやうに興味をひきつけるやうに書かなければなりません。それには何よりも平易な文章で分り易く書くことゝ、面白く魅力ある書き方をする事です。分り易く書くには初に全體に自分の云はんとすることを、よく整理して書く順序をよくきめることです。それから文章は難かしい言葉やひねくれた言廻しとか、低俗な誇張とか陳腐な新鮮味のない比喻とかを避けて、親しい日常語で書くことです。平易に書くといふことは、讀者を引きつける一番重要なことです。この點については小説と變りありません。

諸君は雜文とは大分縁遠いやうに思はれるかもしれませんが、文體に關してチェホフがゴルキイにあてた手紙の次の引用文をよく味つてみて下さい。實に含蓄のある言葉です。

「……貴方の作品の唯一の缺陷は抑制の缺乏、雅致の缺乏です。ある一定の行動にでるだけ數少ない運動を費やす。それが雅致です。貴方の消費には過剰のあることが感ぜられます。

「貴方の自然の描寫は藝術家の作品です。貴方は眞に風景畫家です。ただ海が息づき、空が眺め、草原が



吠え、自然がささやき、語り、咳くとき等の頻繁な人格化（擬人法）——かやうな隱喩法は貴方の描寫をやや單調に、やや甘つたるく、やや不明瞭にします。美と自然界の豊かな表現には單純によつて『日が落ちた。』『暗くなつた。』『雨が降り出した。』等の簡單な言葉によつて到達することが出来ます……」

この引用文に對して佐藤春夫氏は言つてゐます。眞に文體を持つてゐる名家に適はしい言ひ分である。文章の祕決を知つてゐる人のみの言へる言葉である。「或る一定の行動に出来るだけ、數少い運動を費す。それが雅致だ」といふ定義は、言ひ得て完全である。と。

それから面白く書くといふことは是非必要なことです。同じAのことを云ふなら出来るだけ面白く書くに越したことはありません。そして他人の模倣などをせずに、自己獨特の魅力ある新鮮な文體をつくることです。すぐれた雜文家はみな獨自の文體を有してゐます。この文體の魅力といふものは特に雜文家にとつては實に重大なものです。

以上、とりとめのないことを述べたのですが、結局百聞は一見に如かずです。私が讀んだうちの雜文のうちで最も感心したソヴェート露西亞の作家ビリニヤークの「ハリウッドの厩に繋がれて——OKアメリカ物語——」の一節を特に紹介しておきますからよく熟讀翫味していただきたい。これはシネマの都ハリウッドを縦横にえぐつた誠に見事な雜文であります。

ハリウッドにはアメリカ最大のキネマ會社——いはゆる「スタヂオ」なるものが、五十くらゐ集つてゐる。その中で一番大きいのはMGM、フォックス、パラマウントである。これらのスタヂオの圍ひの中へ入ると、亞熱帶の焼けるやうな空の下で、カナダや北極の冬を行くことも出来れば、フランス・イギリス・

ドイツは勿論、ロシアの田舎を散歩することも出来——船に乗つて大洋を航行することも、冬のすがすがしい雪あらし、砂漠の熱風の中を小迷ふことも出来る——みな巨大な面積を占めたセットで、そこでは、十字軍時代、牧歌情調、イギリスの清教徒気分——何でも好きなものを撮影するのだ。さまざまな歴史上の時代、風土的・地理的特色——すべてがこのキネマの奇蹟の世界に、青天井の下に集めてゐる。時にはスタヂオの圍ひの外へまではみ出して、ハリウッドを幻想的な都にしてゐる。といふのは、藝術的アナキズムが、水浴着のまゝ自用のロイスで町ぢう乗り廻す自由を興へてゐるし、エキストラは中世紀の映畫に使つた衣裳を、ふだんも平氣で着通してゐるからである。

世間の噂では、巴里が流行の號令權をハリウッドに引き渡したといふことだが、それは覺つかないにしても、とにかくハリウッドに於ける流行の支配者となり、すべての映畫會社の衣裳方を一手に引き受けてゐるのは、藝術的仕立て屋バーンズ商會である。このバーンズは實にハリウッド的運命の所有者と云はねばならない。一九〇五年、セント・ルイスの萬國博覽會に、彼バーンズは十人のインディアンに、自分の縫つた衣裳を着せて出品した。その衣裳は、アメリカ・インディアンを着て歩いてゐる服裝には一致しないけれども、バーンズには百%インディアン的なものに感じられたのだ。この百%インディアン的な野蠻人の衣裳を十組、バーンズはハリウッドへ持つて歸つて、賃貸しすることにしたのである。——丁度ハリウッドの役者が賃貸しされるやうな鹽梅に……この十組の衣裳がバーンズの巨萬の富の糸口となつた。彼が今日までもこの百%インディアン原則を守つてゐるのは、即ち彼がハリウッド子であり、生粹のアメリカ人だからである。

けれど今では彼の店でウエルヘルム二世の軍服を借りることが出来る、といふ話である。——しかも

正確なコピーとか何とか言ふのではなくて、正真正銘カイゼルの身につけた品なのだ——もしさうだとすれば、彼は巴里つ子でもあり、同時にまたアメリカ人でもある。

なほ最後に言つて置きたいことは、雑文は上述の通り現代ジャーナリズムの落し子みたいなものでありますから、その色々の註文に應じて何でも書けるだけの廣い常識と、鋭い——その一面にこれは面白いと首肯される觀方の角度を、持つ事を心掛けると同時に、一定の註文枚數に應じて、よく内容を整理し且つまとめる技術を體得しなければなりません。そしてそれらは、一に絶えざる修練によつて自から力が養はれるといふことにあります。

# 實話の構成と技術——田中貢太郎

—

近來は、「實話物」とか、「事實小説」とかいふものが流行してゐる。これは、要するに、現代に起つた事件や、事實から興味のありさうなものを擇び、それを素材として描いた娛樂的讀み物のことである。時代物なら、實録××とか、實説××とかいふのに該當するのであらう。

私は、かつて、實話小説なるものを定義づけて、「現代に起きた事件をなるべく誤らず文學的才能のある者の眼を通して興味あるやう書かれたものである」と書いたことがある。極めて、常識的の解釋であるが、「なるべく誤らず」といふ點に注目して頂きたい。

一體、事實をありのまゝにとか、そのまゝにかいふ位、いひ易くして行ひ難きものはあるまい。われわれは現に自ら見聞し、經驗したことすら常にそれを傳へるのに誤りを犯しがちだ。況んや、新聞紙の報道や巷間の風説を唯一の根據として、一篇の讀み物を構成する場合などは、最も真相を誤り易いことはいふまでもない。だから、「なるべく誤らないやうに」と心がけるより外はあるまいではないか。

また、「文學的才能あるものゝ眼を通して」といふ一句にも心を止められたい。これは、畫家が一つの風景を描く場合には必らず同じものが出來上らないで、十人十色になると同様で、つまり、見る眼が違ひ、そ



の人の主観が異なるところから起る相違であつて、如何ともなし難いことである。否、それ故に、甲と乙が同じ事實を取扱つても、一方は浅薄になり、一方は深刻になるといふわけで、そこに個性的な作品が生れることになるのだ。

また、「興味あるやうに書かれたもの」といふ點は、改めて説明するまでもなく、讀み物として、最も力點を置くべきであつて、單に、素材そのものに興味あることは勿論、これを表現する上に、興味百パーセントたらしめるべく技倆を振はなくてはならないのだ。

「實話を寫されたまゝの寫眞とするならば、事實小説は加工、修正、構成を施された藝術寫眞である」といつた人もある。私もこの説には大體異論はないが、しかし、嚴密にいつて事實をば果して、文章によつて寫眞のやうに寫せるかどうかといふ點になると、前から述べ來たつたやうに、私には大なる疑問がある。「實話」そのものが既に、實在の事實を人間によつて、整理され、纏められ、言葉乃至は文字を介して表現されるものである以上、矢張り、藝術寫眞と同じやうに、一種の加工、修正、構成といった作爲が全然加へられてゐないとはいへないからだ。だから、「實話」と、「事實小説」の限界はあるものにあつては甚だあいまいで、前者は、なるべく素材の記述に忠實であり、後者は、その表現により多く藝術化が施されたものだといふだけのことなのだ。

だから、私は、一毫の誤りもなく事實を傳へる實話といふものには信を置くことは出来ないが、しかし、事件そのものゝ部分や、細部にどんな誤りがあつても、「眞實」といふものは把握も出来るし、且つまた表現することが出来ると信じてゐる。どんなに史實に忠實な傳記よりも、優れた文學者によつて書かれた歴史小説の方が、より多く、その人物の「眞實」を描き出してゐることがあるからだ。「事實」よりも「眞實」をと

いふのが、私の持論である。かういふ例は、豊臣秀吉の傳記にも、西郷南洲の場合にもある。

眞の小説に於て、事實を重んずべきか、眞實を重んずべきかといへば、無論何人も後者であることを承認せずにはゐられまい。「眞實」は、事實のエッセンスであり、本質であり、核心とでもいつて置かう。

## 二

私の持論は暫らく措き、こゝにとりあげられた問題は、「實話物」であるから、それについて話を進めることにしよう。

「事實は小説よりも奇なり」といふ語がある。中には見て來たやうな噓を書く人もあらうが、實話物の書き手のつけ目は、何といつても、そこにある。藝術小説と雖もモデルもあれば、事實そのものを題材として描くことは多い。殊に、近代文學にはそれが多い。だが、「實話物」は、徹頭徹尾事實を重んじなければならぬ。アルフワからオメガまで、實在の社會に生起する事實をとりあげるところに存在理由があるわけだ。その生々しい、刺激的な事實が、現代人の好みに投ずる所以でもあるのだ。近松の戯曲でも、西鶴の小説でも屢々現代の新聞の社會面の記事にありさうな市井の出來事を材料にして人氣を呼んだ位だから、敢て、奇とするに足らないことである。殊に、現代人は、刺激に癡痺した結果、端的に事件の眞相を知り、直接にその眞相に接したいといふ欲求をもつてゐる。そこにニュース以上の實話が求められる理由が生れる。

だから、文字通り「實際あつた話」といふ程度のものでなく、現代の複雑多端な社會に於て、日々に生起する事件の中から、なるべく人心に衝撃シヨツクを與へ、刺激を與へ、好奇心を挑發させるやうな事實を擇むべきである。だから、如何なる事實、事件をとりあげるべきかといふ點に、先づ、「實話」作者は關心をもたねば

ならぬ。

題材の種類は殆んど無限であらう。個人的の戀愛葛藤や、探偵小説的犯罪から、社會的大事件や、國際間の波瀾に富んだ軍事關係等々、應接に暇がない程である。それを擇ぶことは、その人の手腕力倆に待つべきである。而も、中には、未だ、大いに顯はれないで、發見探究を要するかくれた秘密の事件すら多い。

だから、その着手の用意としては、第一に、事實や、事件の努力的な調査研究から、その真相を闡明するといふ精緻な科學的な基礎工事が必要である。事實の正確を閑却しては、「實話」の意義はゼロになるからだ。同時にまた、事實の雰圍氣を知覺する鋭敏さや、事物の色調や、臭ひを味ひ、嚙ぎ分ける官能の力も必要になつて来る。

第二には、人物の取捨、場面の撰擇、こまごました而も主要な附隨的事實の吟味、それから、ぎゅつと本筋を掴んで、それを元にして、全體をあんばいし、整へ、段取を定め、物語的に行くか、描寫風に行くか、いづれにしても、材料そのものを立體的に、力學的に生かすやうに努めねばならぬ。時によつては結末を冒頭へもつて来て、それから發展させるやうなやり方もあらうし、そこは書き手の工夫次第によるのだ。

第三には、頭腦の中で構成が出來れば、それからいよいよ文字で表現する段取になる。この記述描寫の技術といふものが大切であり、困難でもあつて、大した材料でないものでも、技術が優れて居れば、それを生き生きと描いて、光彩を發揮することにもなる。これは、その人の文學的天分と、記者的才能と相俟つて初めて完きを得るのであるが、何といつても修養と工夫が肝要だ。凡そ、話術でも、文章でも拙くてもいゝといふ理窟は成り立たないのだから、技術の修練はどこまでも重んじなければならぬ。

第四に注意すべきは、如何に、實話物は非文學だからといつても、唯、事實なり、事件なりを正確に傳へ



さへすればいゝといふわけのものではない。記録的の正確さを、いやが上にも効果あらしめ、面白くするには、潤飾や、色彩を加へるといふことが必要だ。そのために誇張に失し、實感を稀薄にすることは禁物だが読み物である以上は、仕揚げに於て、彩りや、あやをつけたり、抑揚や、緩急をつけて魅力があるやうにして印象をつよめるやうにすべきである。無味乾燥な記録に終つては仕様がなない。

第五には、實話物は、事實に忠實であり、正確であることは先決條件であるが、書き手は、それに對する判斷や、批評を加へていゝかどうかといふ疑問が残る。これは、その人の態度や、主觀の作用によつて自ら現はれるもので如何ともなし難いものだが、豫め、正しく考へて置く必要がある。これは、最も具體的に、リアリスチックに描くべき小説の場合にも共通する問題であるが、「實話物」の場合は、それよりも、正誤的確乎たる解釋と、その真相を如實に傳へるといふことが大切だと思ふ。それが自ら批判の代用をするといへるし、またそのまゝ投げ出して、時代人の批判力に訴へるといふやうな行き方もよろしいだらう。餘り積極的に、露骨に批判を現はしたら、却つて、興味を殺<sup>そ</sup>ぎ、また、實話の特色を失はせる恐れがないとはいへない。私は寧ろ、實話物を雜報的記事と區別するためにも、正しい主觀を入れることを勧めるものだが、しかし、それは淺薄な常識道德などによる判斷ではないのだ。そこを誤らないやうに願ひたい。

### 三

私の考へついた注意は、略、以上のやうなものだが、仔細に述べるならば、特定の材料の一々について説く必要がある。だが、こゝではそんな餘裕はない。簡單にいへば、情痴事件なら悽艶な生々しい感じを出すとか、軍事物ならば勇壯豪快な氣分を出すとか、人情物ならば哀婉切々たものを漲らすとか、さういつた全



體からにぢみ出る感情を最初から意圖し、醗酵させてかゝらねばならぬといふことだ。

要するに實話物は、事實小説をもひつくるめて、いはゆる荒唐無稽をも許される大衆文藝とも異れば、純文學の小説や、歴史小説や、新聞記事とも異つたもので、事實の真相を具體的に書きまとめて、興味深く讀ませると同時に、人生的社會的知識や、教訓を知らず識らず與へるといふところに使命があり、意義があるのだと考へてゐる。

これはいはゞ一個の人生記録ヒューマン・ドキュメントであつて、優れた人によつて扱はれゝば人生や、社會の鏡ともなり、現在及び將來にわたつて資料としても尊重すべき文獻ともなるのだと思ふ。徳川時代などに書き残された隨筆類は多くは先人の見聞録であつて、文學的價值や、歴史的資料としての價值もあるが、それに比べると、今日の實話物は、ジャアナリズムにとりあげられ、大衆を眼中に置いての讀み物であるだけに、より多く小説的の範疇に入り易いものになつて來る。つまり、多數の讀者の興味に訴へなければならぬからだ。

しかし、それでゐて、普通の小説と異なる所以のものは、飽くまで、事實を傳へることを目的としてゐるからだ。

# 童話の構成と技術——眞田廣介

## 前書

ひと口に童話といつても童話のさかんな時代には、歴史童話、地理童話、理科童話とか、あるひは宗教童話、科學童話、といふやうな呼名をもつて呼ぶものも世間に出たし、現在もまた出てゐると思はれるが、もちろん、これらは、童話自身の功利性にむすび付けて用途をひろくしたための變態的な産物である。かやうに童話の功利性が多方面に利用されても、童話にとつて、それは別段差支へがないといへやう。しかしながら、いはゆる童話の特徴が利用されても、それが童話の使命ではなく、童話には童話としての獨自な立場があるといふこと、その立場から、童話の使命は明かに宣揚されてゐることだけは、はつきりさせておく必要があるであらう。なぜとなれば、童話自身の功利性があれこれと應用されて、其の結果、いはゆる童話の本質が搔きにごされてゐるかのやうな状態に屢々見えるからである。その現象はジャーナリズムの一つとしてジャーナリズムの批判において検討されてゆくべき部門とおもふけれども、童話作家の立場をもつてこれを觀れば、これはまさしく惡貨が良貨を驅逐してゐる現象であるといひ得る。いはゆる童話の本質、光輝は、童話作家の操作によつて保たれてゆくのであつて、ジャーナリズムの力といへども侵入しがたいものはある。しかしながら、似て非なるまがひ童話の汎濫は、世人の前に、正しい童話の優越性を見そこなはしめ、發展性

を萎縮せしめる。これを社會の事實について觀るときも、正しい童話といふものが、いかに理解されてゐないか、どころではない、されようとさへしてゐないといふ現状は、おどろかされるばかりである。なるほど教育當事者も、兒童の保護者も、ラヂオにおける子供の時間も、世間の兒童文學は情操をやしなふ心の糧だといふ。その文學とは、ひとり童話にかぎらないが、しかし、たしかに童話も加へてゐるのである。

しかるに、童話は昔ながらのおとぎばなしに類するものだといふ概念が、さういふ當事者、保護者のあひだに、さてはラヂオの子供の時間に、今なほ深く呼吸してゐる。まつたく、いかに童話についての考へ方が不足であるか、それが證差となる材料を持出してわれらの童話を闡明するといふことは徒爾の業ではないであらう。さればといつて、ここには到底その餘地があたへられない。且つは、おもふに、講座にあつまる諸君には、その啓蒙も無用であるかと思はれる。おそろくは、この前書も必要のないところであらう。けれどもわれらの童話とは、昔ながらのおとぎばなしと異なる一つの作品で、それはまた、創作と呼ばれるものであることを、あらかじめおことわりするところがなくては、わたくしの講話も成りたちににくいのである。

### 特に幼年童話について

いはゆる童話の本質は、童話の程度を方便的に動かさうとも、かはるところのないもので、童話的要素において具備されてゐる性質でなくてはならない。寫實的なもの、空想的なもの、リヅミカルなもの、單純平明なもの、そして、もちろん、教育的、藝術的なものであること、これらが童話の缺くべからざる要素であると思はれる。

方便的には、童話のなかから幼年むきの童話をわかつて、特別に幼年童話（幼兒童話）と稱してゐるが童



話の讀者が事實において年齢のひくい兒童に多數をしめてゐるかぎり、幼年童話の領域が區劃されたといふことは、必然の事象であつて、したがつて、それを童話の大きな部門とすることも、また當然のことである。

まづ、わたくしは幼年童話について語らう。

幼稚園時代の兒童を標準として、この年頃によるこぶ話は、擬態擬音の多いもの、動きのあるもの、言葉に調子の付いたもの、或る文句あるひは或る事柄の反覆したものなどである。だから、これらを條目として童話のなかに取込むやうにすればよい。もちろん、一つの話のなかに各條目をことごとく取入れなくては完全なものではないといふ約束はないのであつて、特にみじかい話では、その條目の一つ二つを採るにとどまる場合も多い。殊に、或る事柄を反覆させる話となると、どうしても、若干の量を要する。そのやうな量を要する反覆法の形式は、すでに古く、われらの童話以前の童話——おとぎばなしの中に見られる形式の一つであつて、その取合せ、配置の仕方も多様であるが、それらについて説明するといふことは、多くの紙面をとるであらう。しかも、多様な反覆法のはかに未だ組立上の形式は幾つか數へあげられる。そのやうに童話においては、内容を盛るべき型の種類があるが、なぜそのやうな形式が童話において成立したか、それは學者の研究に屬するけれども、おもふに、それはおとぎばなしが、口から耳に傳へられたといふ條件に依る點もあるのであらう。しかし又、その傳承の方法にもとづく以外に、心理的な原因も數へられることであらうとおもふから、今日の創作童話における場合も、その形式の研究に無關心ではゐられない。そして童話の組立を語るとなればその形式の研究にふれないわけにはゆかないやうに思はれる。その形式は生きてゐる。しかしながら、今日の童話作家の立場においては、さういふ表現様式にまともに向ふ要はないかとおもはれる。もし、その要があるといふなら、その人達は、直接に學者の著述にゆかれるやうにすすめる。わたくしは



ここでは勝手に向きを轉じて自身の作による構成と技術とを語つてみたい。たとへ、かやうにいへばとて、そこには古典の形式を取入れてゐるのであるから、結局は、自分の咀嚼をとほしての、その形式を語るのである。すなはち、いかに學んでゐるかを語るのである。しかし、同時に、今日の童話はもはや必ずしも標準的な形式にのみ依らなくてもよい、むしろ獨自な工夫によつて自由であつてよいことを示唆する點もあらうと思ふものである。

作例について話をすすめよう。

山の兎が山からおりていきました。麓に町がありました。通の角をまがる所に郵便局がありました。

これは「兎の電報」といふ童話の書出しなのである。ごらんのとほりに、第一、第二、第三のセンテンスから成つてゐて、各章いづれも簡單である。この一節は、山の兎が町にいく、町に郵便局がある、といふ。それだけの述べ方ならば、「山の兎が山からおりていきますと、麓に町がありまして、通の角をまがる所に郵便局がありました。」と書いても意味にかはりはない。しかし、各章をまいたの動詞で終止にすると、くざりがついて明瞭であり、且つまた、ましたが三ヶ所に疊點法に反覆されて一種の調子を持つてくる。童話に於て、わたくしがまいたを多く用ひる理由は、すなはちここにあるのであつて、單にそれが説話體によるからといふ理由ではない。こころみに、もつと多くまいたやしたを反覆してゐる一例を自分のほかの童話から擧げてみる——「元氣な兎でありました。月の世界をぬけ出して、兎は雲にのりました。月夜の白い雲でした。兎のからだも白でした。それでしたから、兎が雲に乗つたのを誰も氣が付きませんでした。それにそこらはずつぷりと暮れてしまつて、子供らはみんなおうちにかへつてしまひました。兎は山におりました。

山はひっそりしづまつて、つめたい風が吹いてゐました。けれども寒くはありません。兎は背なかにお餅をいつぱいしよつてゐました。力を出してしよつてゐるので、からだかばかしてゐました。」

さて、もう一度、書出しの三センテンスをのぞいてみよう。これら三つのセンテンスは、簡単なものではないが、そのなかのどれを缺いても組立をそこなふのである。兎が山からおりていく——麓の町へ——通の角の郵便局、といふ組立は、一から二、二から三と無くてはならない順序にあるといへるのである。いくら童話の文章が單純を本位としても、その文章の配合が簡潔を基準としても、組織をそこなふ組立では意味をなさなくなるであらう。それは、あだかも建築とおなじ理にある。どうしても、そこに無くてはかなはない柱なしには建築が出来ないのである。それと同時に、一本あれば足りる所に二本の横木を並べることは、おろかしい。童話における組立もまた、それと同じで、これらの點に注意しないで、章句にばかり飾りをこらしてみようとも、それはあやうい、且つは拙ない表現である。

次の文句に移つてみよう。

兎は耳をふりながら、局にたづねていきました。局長さんがそれを見て、につこりしながらいひました。

「よう、こん日は、兎さん、ばかに早いね、なに御用」

「はいはい、町の局長さん、わたしをどうぞ使つて下さい。びよんびよん駆け駆け電報を配達させう。

葉書も手紙もくばりませう。」

この一節でいひたいことは三つある。

第一は、ここに兎の個性を出したことである。すなはち、それは、「兎は耳をふりながら」の耳であり、「び

よんぴよん驅け驅け」の跳ねる形容び、よんぴよんである。普通の現し方ならば、おそらく、話の書出しに、耳の長い兎であるとか、兎が山からびよんぴよんおりていつたとか、と書きたいところであらうと思ふ。ただし、さういふ書出しで出發しても、作者がそれを承知して、それから先きにくくばりをしてゆくならば、それでもよろしい。然るに多くは、そこまでの配慮がなくて、さう書きたがるものである。その證據には、耳の長いといふことも、びよんぴよん跳ねるといふことも、所をえらぶことなしに書きならべ、重複させて文章の呼吸と生氣を弱めてしまふ。わたくしも、また、書出しに、兎のかたちを形容してもよいと思つたのであるが、それらを書くとき、書出しがうるさくなると考へて控へたのである。しかし、兎は兎であるから、なるべく早く兎の個性を現さなくてはならないことも承知である。だから、二節に出して來た。個性を見せるといふことは、いふまでもなく、特徴をみとめることで、それをよく認めるためには觀察がなくてはならない。これは、われらの童話においても缺いてはならない心得である。童話における擬人化は自由であつて、都合がよいとなされても、犬を犬、猿を猿と見分けなくては、藝術的な表現にならないのである。擬人化すれば、木登りのできない犬でも雜作なく、木登りがやれるといった安易なやり方、考へ方は、いましめられてあるがよい。そして、個性をもつとも確に見せるためには、もつとも個性的な點、性質、すがたを採るにあるのはいふまでもないのであつて、すべて、たしかにといふことに努めることは、童話においても、創作に従ふわれらの任務であらう。ついでに述べるが、書出しで、「とほりの角をまがる所に郵便局がありました。」と書かれてゐるが、もし、そこを「角をまがると郵便局がありました。」と書いたとしたら、どうであらうか。まがる所にあることと、まがるとあるといふことは、位置をたしかに決めると否とに分れる書き方なのである。



第二は、ここの文章が、大體七つと五つの音に分けられる語句から成つてゐることである。

兎は耳を ふりながら 局にたづねて いきました 局長さんが それを見て につこりしながら い  
ひました ようこん日は 兎さん ばかに早いね なに御用 はいはい町の 局長さん わたしをどうぞ  
使つて ください びよんびよん 駆け駆け電報を 配達しませう 葉書も 手紙も くばりませう

これで見ても分るやうに、七音と五音のなかに、四音の語句が若干まじつて、全部が調子づいてゐる。これは、特にここだけのことでなくて、書出しの一節もまた、七音、五音の語句から成つてゐるのである。

山の兎が 山からおりて いきました 麓に町が ありました 通の角を まがる所に 郵便局が あ  
りました

かういふやうに文句に調子をつけるのは、特に幼年童話において重んじられるべきである。もちろん、調子は、七五調とか、五七調とか、八八調といったぐあひに、一つの型にとらはれなくてよいことである。むしろ、それらを自由に配し、三三調とか、四四調といふやうな調子も加へて、變化をみせていくことが一層よいとおもはれる。もし、二音づつの連發的な調子が出ればテンポに活氣を生じてくるといふやうに、調子についてはいろいろな工夫がなされてよいであらう。ただし、調子が尊重されても、調子萬能主義となるのは警戒すべきで、調子のためには不自然な語調も平氣で取入れる結果になつては、わざはひである。もう、さうなると、のぞくべからざるで、いをはまでも、調子のために省いてしまふといふことになる。それは到底ゆるされがたいことである。

第三にいはたいことは、會話によつて事柄をはこんでゐるといふことである。小説の作法においては、すでにかういふ項目はいふに足らない心得であらうけれども、童話においては、この常識に缺けるところの作



品が甚だ多い。地の文章に述べてあるのに、それをまた、會話の體にしてゐるとか、あるひはそれとは反對に、會話において言つてあるのに、また地の文で説明するといふやり方は、要するに、その組立の粗漏を示したものである。もちろん、昔のおとぎばなしでは、話のなかに出てくる者が、相手の者に、これから先きの事件を語る、そして相手が出かけていつて、いはれたとほりの事件に出會ふといふ行き方がかなりに多い。けれども、それは童話のいはゆる反覆法の一つとして認められるものであるから、その組立は一概に否定されないところがある。しかし、さういふ理由によわく、單に、同一事柄や同一場面を叙事と會話で重複させるやり方は冗慢となり退屈となるにすぎない。

さて、山の兎が町にきて、自分の望みがかなつたか、それともどうか、それをまづ決めてゆくのが第一である。なぜかといつて童話の筋は、簡素に追つてゆくべきもの、その照應は單純に直線的にあるべきものだからである。局長は兎を頼む。兎は喜ぶ。もし、この場合に、局長が、小首をまげて、驅け方がどんなに早く上手でも、兎の郵便くばりではどうも困るといふやうな餘興を入れようものならば、それは、決して餘興にならないものになる。それは、兒童の心理を知らない人達のひとりよがりな戲作にすぎない。さういふ言葉は、むきだしに、人間と兎の比較を持出して現實的に區別をつけ、作品から來る童話的氣分をやぶるのである。さういふ餘計な卑俗な興味を取出すことをつつしんで、わたくしは、兎自身の喜びをねらふのである。

服をもらつてそれを着て、山の兎はその日から郵便屋さんになりました。

服をもらつて着たことに、兒童はたしかに兎の大きな喜びを、自分のうちに感ずるだらうと思はれる。かうして、兒童の實感をおこしておいて、その次に、郵便局の情景を書くのが順序となるであらう。

もうもう年の暮れぎはで、山の方には雪がどつさり積つてゐました。町にも白く積つてゐました。郵便局には、新年の賀狀がたくさん溜つてゐました。それらをそれぞれ分けたり、スタンプをおしたりするので、みな、いそがしく働きました。山の兎も働きました。「ああ、いそがしい、いそがしい。」さう言ひながら、びよんびよんとそこらをとんで歩くので、みんなは、くすくす笑ひました。

以上のやうな現し方で、山の兎が、どうして山の郵便局にやつて來たのか、どうして早速局長が兎を局にやとひ入れたか、そのわけが分るであらう。且つまた、どうして郵便物が輻輳したかも分るであらう。山の兎が、どうして局にやつて來たのか、局長が、どうして兎を頼んだか、始めての會話において、それらに少しもふれる所のなかつたことは、童話においては、そんな理由をあわてて述べる必要がないからである。述べるべき所において述べれば足りるからである。

各節を順次に引いて、自己流に組立て方についての意見を述べてきたが、遺憾ながら紙面が乏しい。しかも、まだ、この一篇の後半が残されてゐるのであつて、それらについて所感を更に述べてゆくのはゆるされない。そこで、ここに、この一篇の梗概を記してみよう——山の兎は、かうしていいよ元日に、「かばんをさげて局を出ました。かばんの中には賀狀がいっぱい入つてゐました。あんまりたくさん入れたので、かばんの蓋はききません。」兎は山にやつて來て、えつさつさ、えつさつさ、狸の家の戸口から一枚の葉書を投込む。カチカチ山のウサ吉といふ一年生の賀狀である。狸は喜ぶ。狸が戸口の隙間からのぞいてみると、驅けてゆく兎の姿が見えるのである。えつさつさ、えつさつさ、兎は、次に、もぐらの家の戸口にも一枚の葉書を投込む。土橋の下のチョン子といふ（多分鼠とおもはれる）女の子の賀狀である。もぐらも喜ぶ。もぐら

も戸口の隙間からのぞいてみる。すると「外はぼんやりと白いばかりで、もぐらの目には何がなんだか分りません。」えつさつさ、えつさつさ、いたちの家にも賀状をおいて、兎は、と或る一軒の家のなかにも葉書をくばる。それは自分に來てゐる賀状で、兎はそれを投込みながら、「郵便、郵便、お留守かい。」と言つて終るナンセンスである。その落ちは、落ちにすぎない。だから、そこには力點を打たなくてよい。もし、この最後のアクションに一篇のテーマがおかれ、あるひはいはゆる訓意がおかれてあるとするなら、すなはち、それがナンセンスでない話とすれば、このアクションが強く心を打つやうに表現されなければならない。それには、兒童の生活と全く遊離したやうな、理窟のたはむれ、空想上のアクションであつてはならない。

しかしながら、わたくしは、この童話では、梗概として述べた部分に、同一事柄の反覆法を取入れて兒童に興味を持たせたこと、また、或る部分部分には寫實的表現をこころみて、藝術的なものにしようと努めたこと、そして、いはゆる訓意はないが教育的な用意によつて、組立にのぞんだことを言ひたいのである。あわただしくて、これらの點を説明し盡し得ないでをはるのは、わたくしの不注意である。

# 随筆の構成と技術——久野豊彦

## 1

随筆の構成を理論的に體系づけることは、およそ困難なことである。随筆は、一言にして言へば、筆のすざびと云つた風のもので、四季に應じ、場所に順じて、思ふがままに、われ感じ、われ思ふところを即興的に筆にするところに随筆の生命があるのだ。

従つて、即興的な妙味に、随筆の深味があるとすれば、随筆の構成になぞ、理論のあらう筈がないのである。言ひかへれば、随筆は、理論的におよそ無軌道的であり、また、そこに随筆の魅力がある、と云つてよいものだ。

日本傳來の文學は、その大部分が随筆によつて構成されてゐるのだが、それらの随筆を、つぶさに讀めば自明なるごとく、自然の風物詩であり、詩が無常的であり、ひどく物のあはれが、うたはれてゐるのだ。

これらの日本傳來の随筆には、主觀の異常な働きが見られるけれども、所謂小説技法に見るがごとく、プロットも無ければ、對話さへもなく、ただ、そこにあるものは、一人物のモノロオグとでも云つたものだけである。

従つて、文學の構成的側面から觀れば、随筆の構成は、幼稚なものと云つて然るべきだ。そこには近代小



説に見るがごとき何等の複雑性もなく、單調極まりなきものではあるが、しかしながら、また隨筆そのものの側面からすれば、單調のなかに、隨筆の獨自の世界があると云ふべきだ。

隨筆は、たしかに、無技巧的である。技巧のなきところに、或は技巧があるかも知れないのだ。所謂、無技巧の技巧とは、このことかも知れぬのである。さう云へば、隨筆には小説と違ひ、たくまざる巧味があるものだ。この巧味は、決して小説には見られぬものである。このたくまざる巧味は、自然のなから生れたもので、素朴な單調なものである。この素朴單調な妙味が隨筆から喪失したら、隨筆の妙味は自然なくなつてしまふのだ。

隨筆の妙味は、小説のごとく、さまざまなる條件に支配されず、全く思ふがままに、描かれるところにあるのだが、従つて、ある意味に於いては、このたくまざる巧味は、最も至難のものであつて、その至難さは、到底小説の至難と比ぶべくもないかしまい。たしかに、小説とちがひ、隨筆は入り易くして、さて隨筆の境地へ入れば入るほど、いよいよ、隨筆はむづかしく、その點、小説は入り難くして、入れば案外、容易なものであると云ふことができるかしないのだ。

隨筆は、たしかに東洋的のものである。西洋の隨筆には、多分のエッセイ味を包含しがちなものであるが東洋の隨筆には、見られぬところのものだ。

小説と隨筆を比較することは、ゲームがちがふために、必然的にルールも違はざるを得ないのだが、しかし、過去の隨筆に比らぶるとたしかに、現代の隨筆には、著るしく小説風の味が、濃厚になつてきたのだ。ある隨筆のごときは、公然、短篇小説と何等の差異なきものとまでなつてゐる。

果して、隨筆が小説と近似することが隨筆の進化であるか、どうかは大いに疑問であるが、しかしながら

たしかに、近代の隨筆には、會談も織込まれるし、さまざまな人物も、作品の中に現れるし、ほとんど、そこに備へられたる條件は、小説のそれと異なるところがないのである。

これは、たしかに一面から觀れば、從來の隨筆の領域を擴大したことになり、隨筆なる一つのスタイルのなかには、從來取扱はれなかつた世界までも、可なり取扱はれるやうになつたと云つてよいのだ。

然しながら、現代の隨筆と過去の隨筆とを比較すると、たしかに後者の隨筆には、自然の巧味がある。聊か單調にすぎる點はあれど、この單調味には、現代の隨筆に見る複雑性の遠く及ばざる深味があると云つてよいのだ。

2

小説と隨筆との目ざかひが今日では、次第に、つかなくなつてきたが、しかし、隨筆は何處までも隨筆であるし、小説は、また小説でなければならぬのだ。

隨筆の構成技法には、小説のごとき何等の厄介な條件もなく、至極、淡々とした隨想を畫面に、ぶちまければよい譯だ。隨筆をいかに巧みに書くか、この祕法が若し、この世にありとせば、それは要するに、筆者の風格の如何であらう。

隨筆は、たしかに風格以外の何物でもないといふことが出来るが、小説には、積みあげられた技法が、小説構成の重要な要件となつてゐるのだ。小説技法の異常なる躍進に比較し、案外隨筆には異變がないのだ。尤も先にも述べたるがごとく、最近の隨筆には、小説風のものも加味されて、いくらか、そこには、新らしい展開が看取されるけれども、隨筆それ自體の固有の特色を展開させたものではないのだ。

それでは隨筆とは如何にして描かる可きものであるか。

そもそも、かかる觀點に立つて論ずることそれ自身が、すでに、非隨筆的な考へ方である。隨筆には何等の條件もなければ制約もないのだ。條件もなく、制約もなきところに、隨筆の異色があると云ふべきであるが、この境地にあるだけ、隨筆は、至難なものである。

實際、隨筆について、さまざまな考察をするとき、まづ自分の頭へ、びんと來ることは、隨筆の限界である。いつたい、どこまでが隨筆であり、どこまでが、小説であり、さうしてどこまでが、エッセイであるか、實際、嚴密に云つたらこれらの限界といふものは、甚だ、漠然たるものであつて、相關的に、有材的な關係を持続させながら進展してゐると云ふべきかも知れぬのである。

僕は、隨筆の構成法について論ずるやう命ぜられたけれども、到底、理論づけられぬし、また、理論づけるものでもなさうにも思はれるのだ。

隨筆は、あくまでも隨筆であつて、筆のすさびであつてよいのだ。特殊の構成法もなければ、また何等、構成に對する條件もないのだから、思ふがままであつていいのだ。

この思ふままのところに、實は、隨筆の骨法があるといふ譯であらう。隨筆は、さて、何處から來て何處へゆくものか知れないが、しかし、たしかに、何處から來て、何處かへゆくのだ。大風は海の彼方から來るものだといはれるけれども、隨筆もまた、魂の彼方から來るものかも知れぬのである。

隨筆の構成を見ると、そこには、小説のごとき出發點もなければ、終點もないのである。ただ、あるものは、無限の中間だけである。ピンもなければキリもないが、そこに隨筆の妙味があるといふ可きかも知れないのだ。



日本傳來の隨筆のなかには、かなり隨筆としては雄大なものがある。日本の古典文學は隨筆文學以外の何物でもないと言ふことが出来るにちがひないのだ。

この素ばらしい古典文學の隨筆に比べると現代の隨筆は、甚だしく不振を極めてゐるのだ。それは、隨筆から小説へと推移したところに、深い原因があるかもしれないが、また半面に於いては、自然的な無技巧の技法のなかに、澁味をみせたこの隨筆の骨法といふものが、次第に、現代人から遠ざかりつゝあるかもしれないのだ。

現代では、わづかに少數の俳人にでも見る以外には全然、喪失されてしまつた風流のごときも、次第に、衰微して、見るかげもない。隨筆の一要素は、たしかに風流にもあつたのだが、その風流さの喪失とともに隨筆もいくらか、質的に變化をきたしてゐるのだ。

それは云ふまでもなく、時代が變化するにつれて、その内容にも變化が招來され、また形式そのものにも異狀を生ずるのは當然のことであるが、時代の變化とともに、漸く、現代の隨筆には、過去の風流を破壊した代償に速力を多分に包含して來てゐるのだ。

隨筆のなかに速力が現れては、隨筆の妙味が失はれてしまふといつた感じがしなくもないのだが、しかし、時代の推移ばかりは如何にすることも出来ないものである。

隨筆の構成に就いても、或は時代の變化に應じて、特定の形式とか條件を具備せざるを得なくなるかも知れないけれども、しかし、眞の隨筆の構成法こそは、まさに無技巧的な、たくまざる自然そのまゝのものであることだ。

全く、文學の着流しと云つた風のものでなくては、隨筆の深味がないのである。この深味があつて、はじ



めて隨筆なのであるが、その點、やゝもすれば、裝飾ばつた小説風の隨筆のごときは、隨筆の邪道に陥ち入つたものと云ふ可きかもしれぬのだ。

文學に於ける隨筆は、宗教に於ける禪のごときものであるのだ。従つて、單なる技法をもつてのみ、隨筆が構成されたら、それこそ魂のないもので、眞の隨の妙味は忽ちにして失はれてしまふのだ。

隨筆の構成には、何より、たくまざる技法の修養が重大な問題であらう。

☆脚本の構成と技術

## 現代劇脚本の構成と技術——舟橋聖一

## その一

近代フランス演劇の先驅的な指導者として知られてゐるジャック・コポオ (Jacques Cop'au) は、

「演劇の本質は、古今の傑作戯曲の中に、悉く含まれてゐる」

といつてゐるが、これは特に若い劇作家志望者の味はふべき言葉である。

劇作家を志す人々は、近代劇は云ふまでもなく、古典的な作品に就いても、一通りはその代表作に眼を通して、まづ劇とは如何なるものであるかを知つておく必要があるであらう。

劇作家もまた、他のすべての藝術家に於けると同様、その作劇の以前に、あらゆる戯曲的修養と、學問なぞを閑却することは出来ない。そして劇作の法則といふものが、實は理論のうちにあるのではなくて、古今の傑作戯曲のなかに含まれてゐるのを知つておかなければならない。

また、

「戯曲を書くのに、法則は要らない」

といふ言葉も、古くから云はれてゐるところである。

藝術家には越えてはならぬ如何なる外的な法則もないのである。そして、もつとも傑出した藝術上の作品といふのは、既成の法則を墨守することから生れず、むしろその法則を打ち破るところからはじめられるといふことを知らねばならぬ。それを爲しうる人の手によつて、はじめて生命ある眞個のものを生み出すのだと、歴史がそれを、教へてゐる。よき劇作家たるものは、よく法則に従屬したり、それを遵守したりするこ  
とでなく、却て法則を超えるところにあるのである。

たとへば、シェクスピアは、諸種の作劇上の拘束から離れて、極めて自由な態度で、戯曲を書いたゝめに大をなしたのであり、ハウプトマンもまた、それと同様の意味で、他の自然主義戯曲の作家らとは、明確な區別を劃するオリヂナリテを持つことが出来たのである。

要するに、この

「法則は要らない」

といふ言葉の適當なる意味は、戯曲を書くものにとつて、必しも舊來のドラマツルギーが何ら絶對的なものでなく、常套的な習俗的な約束などは、新しき戯曲を創造するものにとつて、全く没交渉のものであり、さうした既成の權威は、新しい作劇の上では、全く重要視するに足るものでないといふ點に集中されなければならないのである。

## その二

西洋の演劇の發達史についても、またこの國のそれについても、以上の一點に關してだけは、ほゞ同様のことが云ひ得られると思ふ。



もちろん、最も初期のギリシャ時代と今日の現代劇とでは、その盛るところの内容などにも、可成りの變化を來してゐることであらう。それは今更、論議をまつまでもない。が、しかし、演劇とは、原始藝術であつて、現代劇と雖も、決して原始時代のそれと、全然別個の藝術形式をなしてゐるとはいひ難いものがある。いふまでもなく、文明の進歩に従つて、劇場建築の構造も變化し、それに伴つて戯曲もまた、必然的に著明な發達をとげたと云ひ得るのである。

しかし、それはたゞそれだけの現象であつて、演劇が觀客に與へる効果や、觀客が演劇に對して要求するものゝ相互關係——即ち演劇の本質的なものには何の變化もないのである。此處に「現代劇脚本の構成」といつても、また「新しいドラマツルギー」といつても、本質的には、ギリシャ時代のそれと少しも變つたものを、必要としない所以があるのである。

フランスに於て、擬古典派の榮えた時代には、アリストテレスの三一一致といふことが、曲解されて、そのままドラマツルギーの黄金律であるかのやうにもてはやされたことがある。

この彼らの甚しい誤謬は、その後も長く劇作家を無意味に拘束したが、しかし今日では筋の一致といふことの以外は、全くこれらの法則に拘泥するものはなくなつてしまつてゐる。隔つた場所に於て、同時に行はれる事件の同時的描寫などが、あまりに多様、複雑で、錯亂に失し易い場合や、一場景にあまりに長い時間を要する場合などは、劇の印象の統一を妨げるの故を以て、嫌忌せられることがある位なものである。

たゞ一つ、筋の一貫といふことは、それが充分必要であるので、戯曲全體の効果の上から云つても自然である故に、今日でも當然の法則となつてゐるのである。

その三

私は最初に、

「戯曲を書くのには法則は要らない」

と、いつた。そして、それが戯曲を構成するものに、在來の常套的な約束や、または無用な習俗的拘束を考へる必要はないといふ意味であることを云つておいた。

にも拘らず、演劇（ドラマ）とは、一口に之をいふなら「舞臺をかりて行はれる人生の再現」なのである。さういふ一つの藝術形式なのである。脚本を書かうとするものは、まづこの點を、よく呑みこんでかゝらなければならぬ。

脚本を書かうとするならば、その作家は、少くとも、現代の劇場の構造といふものを全く度外視してしまふことは許されないであらう。また、あまりに長い時間を要しすぎたり（註、たとへば歌舞伎に於ける長丁場の如きも、今日に於ては稍長すぎ、完全な演出を妨げられてゐる。觀客の印象を散漫にし、注意力の倦怠を招き勝ちであるからである）或ひは、突發的な事件やそれに類する背景、人物の出入の不自然さ、偶然や邂逅の過剰、などのために、ドラマ全體の印象を錯綜させてしまひ、觀客の腑に落ちぬものを、故意に作り出すことは控えなければならぬであらう。

従て、一定の觀客に何かを與へんとするか、示さんとするかする舞臺戯曲といふものには、さうした或る種の外的な制約のあることを豫め知つておかななくてはならないのである。

よしんば、上演を目的としないレーゼドラマに於いてすら、讀者は不知不識の間に、その作中の人物を勝

手に想像し、架空の舞臺に、人物を踊らせてゐたりするものである。舞臺戯曲の作家が、舞臺を無視してドラマを構成することは、先づもつて許されないと見るより仕方はないであらう。

ゴードン・クレグ (Edward Gordon Craig) はその著書のなかで、ヘンリー・アーヴィング (Henry Irving) の亡霊をして次のやうに云はしめてゐる。

「シヨオは私の愛する職業に大きな害惡を與へた。就中、彼は劇作家に劇場を蔑視することを教へた」と。

つまり、アーヴィングがシヨオの戯曲を排斥した最大の理由は、シヨオの思想は立派であるが、「劇場」の實際に暗く、その構成が脆弱であつたことが、この言葉に依つて指摘されてゐるのである。

劇作家は、どうしても舞臺といふものを頭に入れておく必要がある。この點が他の藝術形式と異なる點である。さうでなければ、如何なる構成技術も役立たぬといふことが云ひ得られるのである。

#### その四

潑刺たる舞臺戯曲が、その力をもつともよく發揮しうるのは、その形式の中に、時代の生活感情が、濃く新しく、表現されてゐる時である。

そしてすべての藝術作品のもつ本質的なものと同様、戯曲がなすところの、特殊な時代精神の實現といふことも、又、その素材のなかに存するよりは、何よりもまづ、その形式の中にあることが必要であらう。演劇の文學に對する強みも、實際はこの具體性の中にあるのだ。加之も現代劇が古典劇に比して、存在理由をもつてゐるのも、此の點に存してゐるのである。



この意味に於いて、シェクスピア以後の近代劇は、その材料を、現實の複雑な錯綜した人間關係や、鬭爭心理や、激情の嵐の中に、發見していかなければならなくなつたのである。

しからば、これを如何にして舞臺の上に生かしていくべきであらうか――。

劇作家の任務とは、結局のところ、常に俳優に自由な變化作用を發揮させるやうなものを與へてやることである。そして、この變化作用によつて、すべての觀客が人間的存在の條件と可能性について、新しい感情をもつことが出来るやうにさせるところにあるのである。

現代劇には、先づ現代人の生活感情が新鮮なタッチをもつて、表現されてゐなければならない。たゞ單に類型的な生活様相の、皮相が描かれてゐるだけでは充分だとはいはれないのである。（註、新派劇の舞臺の如きは、そのもつともよき例である。茲では僅かに、花柳界に生活する人々と、下町生活に限られた人々を除いては俳優は悉く類型的な表現しかしない。學生に扮すれば常に彼らは新入生の如く類型的である。）

しからば、現代人の生活感情を如何にして描くべきか――、この點が充分に考究されたとき、その作家はもう既に構成技術の上を踏み越えて、彼の藝術的本能の虜となつてゐる筈である。

## その五

さて、劇作に臨まうとする場合、まづ私たちには、戯曲に二様の態度のあることが考へられる。

即ちその一つは、表現主義のやうに、問題、もしくは主題から出發して、自己の主觀を表白するといふ態度である。他の一つとは、寫實主義や印象派のやうに、具體的な材料から、出發して、客觀的な表現に訴へようとするものである。



既に、演劇は舞臺をかりて行はれる人生の再現であると私は述べた。それと同様にして、戯曲は人生の舞臺を通しての再現であると云はれる。しかし、この場合の「再現」といふことが、獨立した一個人の人生の再現でないことは云ふまでもない。

一人の人間の内部的な反省や主觀の羅列は、長い戯曲の一部分としてのモノローグ以外に、そのまゝ演劇を構成することにはならない。そのモノローグにせよ、影なる人物が想像せられ、登場せざる相手方が、假定せられてゐるのである。

かういふ點から考察していくとき、私達に考へられるのは、何らかの「對立」がないところに戯曲は成立たないといふことである。

即ちその主人公が如何なるものと對立するか、といふことが、此の場合、決定的な問題であるといふことに、氣がつかなければならない。

無論、その對立するものが、如何に劇しいもの——たとへば戦争や革命のやうなものであつても、または平和で静かで、幸福な對話であつても、それは一向に差支へがない。もとよりこれは、作家各々の選ぶ材料に關はるもので自由に任せられねばならない。

しかし、二人以上の人間の意志のないところには、戯曲の形式は絶対に成立しないのである。二人以上の人間の意志が必要だといふことは、云ひかへれば、戯曲には、必ず社會性が必要なのだといつて差支へないわけである。

「演劇の魂は、意志の葛藤より他にない」  
と、ワイトブレヒトは云つてゐる。

彼の演劇論は意志説で、演劇の表現の中心は、意志の葛藤の展開にあるとするものである。

或ることを行はうとする意志と、それを拒む他の意志との間に生ずる葛藤と、それによる闘ひが、演劇の表現のはじめであり、又、終りであるといふのである。

それから又、この對立といふことに就いて、更に考察を深めていくとき、私達は主人公自身の内部的な矛盾と、外部的な力との對立、といふ二つの様相に考へ到るのである。

内部的矛盾とは、運命といふやうなものとの對立で、それによつて生ずる煩悶などを描く場合である。外部的な力とは、社會のノルムのやうなもので、それとの對立を意味するのである。

内部的矛盾といふやうなものは、それが具體的な事件を對象とする場合とは違つて、やゝもすれば宿命的になるか、抽象的になり易い。どうしても、さうなりがちなのである。

そこで、これを救ふには、作家は戯曲の本道として、人生上の、または、生活上の具體的な斷片を通じて運命を暗示すべきであるといふ説が生れてくる。單に抽象的に、運命との對立を、直接に取扱ふことは避けなければならない。

外部又は外的な力といふのは、超個人的な、たとへば法律とか道德とかいふものを指すのである。自己の眞情を生かさうとして、國家の意志に抵觸して、破綻の因となるやうな場合である。自然主義や表現主義の作品のテーマは、屢々かうしたところから、取材されてゐる。その他の傾向劇、就中プロレタリア演劇の場合、殆どこの點に強く集中されてゐる。

運命との對立の場合に抽象的になることを避けねばならぬといつたやうに、この場合は、特に事件に重きを置きすぎるとか、主張のための現實の歪曲とかを、留意しなければならぬ。或はメロドラマとなつて、

人物の性格が、全く閑却されるやうな懼れも少くはないのである。

ハウプトマンは、

「つまらない戯曲では、その筋とエピソードが印象に残る」

といつてゐる。味ふべき言葉であらう。

傑れた戯曲のもつとも感動的な部分は、エピソード的な出来事にあるのではなくて、人物の内的な葛藤やそれに對する闘争がなければならぬ。外的な現實との對立や、環境の壓迫から生ずる事件に於いては、事件はむしろ性格を發展させる動機となすべきものであるとする説は妥當である。

だが、こゝに内的といひ、或は外的といふことは、決してそれ自身單一なものを指すのではなく、それは常に相剋する二つの力を豫想してゐるのである。

戯曲に於ては、内的な戦ひを外的な戦ひに具現させ、外的な戦を内的な戦ひにまで深め、内外兩様の戦ひを交流させるところに、眞の興味ある戯曲がうまれ出るともいはれるのである。

現代は、洵に深刻なる時代様相を形造つてゐる。そしてその生活感情も、それに從てますます複雑錯綜をきはめてゐる。この深刻なる時代相が劇作の上に反映しない筈がない。この點は他の文學形式と同様であるが、就中、直接的な感動を傳へ易いドラマの形式の中には、これがもつとも力づよくとり入れられなければならない。

むしろ、時代相なり社會情勢なりから切りはなされたやうな獨善逃避的な内容は、現代劇の内容とはなり得ない。少くとも、恰好の材料ではないわけである。

従てかうした時代にあつて、内外兩様の闘ひを交流させ、一つの時代を生き活きと躍動させるといふことは、現代劇脚本家の任務であるときへ云へるであらう。

表現派の作家、ゲオルグ・カイザーは

「戯曲を書くことは、一つの考へをつきつめて考へることである」

と、いつた。

解決しつくされてゐる戯曲は、もはや戯曲ではない。解決への人間現實の苦しいあがきこそ、戯曲なのである。そして戯曲に眞に必要なものは調和ではなくて、調和に達するプロセスだといふ説も、肯定さるべきであると思ふ。

## その六

戯曲構造の三部、即ち、

「スタート発端」——「クライマックス頂點」——「カクストロフ終結」

は、起承轉合、即ち初、中、結、ともいふ展開的な作法として古くから傳へられてゐるところである。

これは、無論、多幕物についての考察から來た法則で、獨逸のフライタック (Gustav Freitag) など以後既に決定的な觀のある説である。

それは五幕物にあてはめて考へられたものであつて、次のやうな諸條項にはめられてゐる。



- 1 イントロダクション エクスポジション  
序説（或は豫備説明）
- 2 クライマックス  
上昇（筋の展開。漸進）
- 3 クライマックス  
頂點（最高潮。或は危機）
- 4 カタストロフ  
下降（局面の急轉。激變。轉換）
- 5 カタストロフ  
終結（破局。結末）

今日行はれてゐる劇は、通常一幕物から五幕物であるが、一幕物と五幕物とでは、その構成の手法にも幾分の相違がなければならぬであらう。そしてフライタークの演劇論は、或は今日書き換えられるべき時機に達してゐるかも知れない。しかしながら此處に示した彼のピラミッド型的説明は、幾多の異論にもかかわらず、今日も尙、比較的スタンダードな通説となつてゐる。

アリストテレスに従へば、イントロダクションからクライマックスへゆく間は、結ばれる部分であり、またクライマックスから、カタストロフに到る間は、解ける部分である。

この五部三點説は、たとへ昔の人が考へたやうに、五幕のそれぞれに該當するなどとは考へないまでも、譬へば一幕ものであつても、三幕物であつても、發端から頂點に力が集つて、終局へ流れてゆくといふドラマの波は、ほどあらゆる脚本の中のエレメンタルな姿である。

もとより、表現派以後の激しい舞臺轉換、或はレヴェュー化されたるメロドラマなどにあつては、この説明さへ役立ぬかもしれない。そして、勿論すべての戯曲が、かういふ構造を持たねばならないといふわけではないのである。が、それにも拘らず、大抵の戯曲が、かういふ構造をもつてゐるといふことは、云へるので

ある。

複雑な現實、錯雜な人生の機微を表現する戯曲は、普通の三段論法のやうに、平面的であるよりは、むしろ内面的には、さんざんな矛盾と飛躍を包含しつつも、辯證法的に力學的な發展をとげるべきである。

しかも、脚本は觀客に興味と緊張とをあたへて、引つばつていくことを生命とする以上、低い所から次第に高潮していつて遂に結末に達するといふ手法は、フライタークのピラミッド型的説明に依るまでもなく、その道程は極めて當然であると見るべきであらう。

一幕物に於ては、特に緊密な構成とその注意力とが必要とされてゐる。就中、幕あきと幕切れが問題である。フライタークの説明に則して之をいふならば、(1)の序説にしても、それが觀客の意表に出るといふやうな前提の下に、漸次性格と事件とが、どんな風に發展していくかといふ、期待を起させるところの役目を持つものである。

いふまでもなく、單に戯曲の幕あきといふ見方のみでなく、次から次と起つていく性格の新たな端緒と見られなければならない。事件が人物の性格に裏づけられて、絶えず弾力のある發展をとげていくところに、戯曲の生命があるからである。事件が前に生じたことの歸結としてのみ推移していくのでは、單なる筋書芝居である。即ち卑俗なる大衆劇にすぎない。それでは高度の觀客を吸引していくわけにはいかないのである。

而して、以上の如きプロセスを辿りつゝ、演劇は、何か高いエスブリ、白熱して逼るものを、觀客の胸に與へなければならない。單なる日常的リアリズム、細かい藝、平板な退屈な人生、とるに足りない戀愛事件無意味なる殺伐、私小説的安住、低調なる叫喚、卑猥でしかないエロチズム等々は避けなければならない。正しい演劇（ドラマ）には、必ず民衆に對する指導性が、何らかの形で含まれてゐるものである。その精

神の基底には、積極的に又は消極的に、人生に對する批判が流れ、觀客の心をひきしめずには措かぬものが存すべきである。

ドラマの目的が、單なる娛樂でしかない過去及び現在の卑俗な大衆芝居とは別個の立場を嚴正に追及してゆくのが、現代劇の行くべき道である。

### その七

一幕物のことに觸れたから、此處で更に述べて置かう。

嚴密な意味でいふ「一幕物」といふものは、演劇史的には、極めて最近の所産で、演劇としても若い時代の産物に屬するといはなければならない。

多幕物の中的一幕は、詩人マヌエル・ガイベルが譬へたやうに、鎖の環の一つである。しかし一幕物はそれ自身が一つの鎖であるといはれる。即ち、そこには全體の中の一つと、獨立した一つとの違ひがなければならぬのは、自ら明らかであらう。

一幕物はイプセンの演劇史上に於ける輝かしい革命のうち、それは近代劇の様式としての華々しい出發<sup>スパート</sup>を切つたのである。

近代劇の形態的な方面での最近の顯著な傾向といへば、それは先づ、内容の壓搾、手法の緊密といふことであつた。それは即ち無駄を省き、端的に眞實に迫るといふことだつたのである。勿論、これには種々な理由も數へられるであらうが、その第一歩の理由として、社會一般に現實的な思潮のあつた時代として、近代劇がかういふ傾向をとつたのは當然だつたと云へる。そしてその特徴をつきつめていつた處に、一幕物の存

在が一層確立されていつたと見るべきなのであらう。

斯くて、今日の一幕物は、多幕物の壓搾されたものとしての歴史を荷つて發達して來たわけである。換言すれば、現代的一幕物は、その比較的短い一幕のなかに、結局すべてを含むべき運命を背負はされて誕生して來たのであつた。

新關良三氏がその一幕物論の中で、

「一幕物と多幕物との相異は、その長さに就いての區別より他には何にもない。他に有する區別は、この長さの相異ある故に生じてくる結果にすぎない」

と、云はれてゐることによつても、是れは明らかである。

しかし、兩者の比較について、單に内容の複雑單純といふことに、差異を求めていくわけにはいかない。むしろ、一幕ものゝ長所として緊密度といふ點では、質的に多幕ものゝ複雑性なる長所に必しも劣るべきではないであらう。しかし、一幕物の諸作の例についていふならば、それは恐らく他の多幕物とくらべて、容易に單純だとは云へないものであるのだ。

## その八

そのほか、臺詞があまりに長すぎることに、——一人物が、長廣舌をふるふことは、古典劇や歌舞伎劇とは異つて、現代劇では歡迎されない。

對話についても、一人だけが何時までもいつまでもしやべり、相手方がその間に時々、「はい」とか「ふ



ん」とか「なるほど」とか挿む程度で、物語りをさせることは、現代劇にあつては好ましくない。

舊劇の所謂、仕方話といふもの、——態谷直實が、陣屋の場で、敦盛との組打を物語るところなどがそれであるが、この仕方話的表現、即ち、過去につながる筋なり場景なりの説明を、暗示的でなく、真正面から人物に語らせて、筋を賣ることなども、現代劇では嫌ふのである。獨白によつても、或は對話によつても、露骨に筋を賣らなければ書けない脚本作家は下手といふべきである。

同じ内容をつたへる臺詞にも、幾通りかの書き方があり、その場の氣分なり情勢に従つて、選擇しなければならぬことは、既に岸田國士氏の「吾等の劇場」に詳しく説かれてゐる。もつとも簡單な一例として「今日は」といひ、「こんにちは」といひ、「こんちやあ——」といふ。

更に「ごめん下さいまし」といつて入る時もあれば「おい」とか「やあ」とか云ふ場合もあらう。

人物の出し入れに不自然さを消すことは前に述べた。錢湯へ出かけていつたのに、歸つてくるのがあまりに早すぎたり、隣の部屋からコップをとつてくるのに、あまりに遅すぎたりするのもいけない。

一場景に、人物の出入があまりに頻繁で、出たかと思ふと引込み、引込んだと思ふと出たりするのも下手である。

全體に説明的であるよりは、描寫的であらねばならず、全體に敘述的であるより、觀客の官能に訴へるべきである。

この點では、岸田國士氏のドラマが、日本の現代劇に與へた革新は大きい。

又、あまりにドラマチックなことも避ける方が好い。殺し場、濡れ場、口どき、などの名の起つた舊來の「ドラマチック」と呼ばれてゐたこと、——これへの追隨は、現代劇作家の誇りではない。

ピストルが鳴るか、女の泣き落しがでなければ幕が切れなかつたのは、昔のことである。

菊池寛氏は、戯曲はピンチの藝術だといふ説を信奉された革命的なドラマチストではあつたが、既に今日では菊池氏流の所謂「ドラマチック」でさへ、空疎な響しか持たなくなつてゐる。しかし云ふまでもなく全然ドラマチックでないドラマといふものは有り得ない。

しからは新しいドラマチックとは何ぞ——これが、現代劇に志すものに與へられたもつとも大きな課題であるといはなければならないのだ。

この稿を書くに當つて、岸田國士氏、山田肇氏、山本有三氏、新關良三氏、關口次郎氏のものを参照拔萃した。記して感謝の意をあらはすものである。

## プロレタリア劇脚本の構成と技術——千田是也

## 1 はしがき

プロレタリア演劇と云つても、最近一兩年來、状態がまるで變つた。この陣營の代表的劇團である「中央劇場」や「新築地」でも、以前のやうに、積極的なテーマや鬭争的な場面を扱つた戯曲は上演不可能になつたし、觀客對象も、勞働者八分、インテリゲンツィア二分と云ふやうな状態から、あべこべな率に逆轉したし、且つ、そのほかに種々な支障があつて、このまゝで存在をつゞける事が極めて困難になつたので、一と先づ、他の「新劇」諸團體と「大同團結」することになつたのである。現在ある「新劇」團體も、多くは、充分な實力を備へずに群雄割據してゐるために藝術的に様々な缺陷をバクロし、且つ甚だしい經營困難に陥つてゐる際であり、この大同團結はプロレタリア演劇をも含めての廣い意味での「新劇」の不振を打開する唯一の甦生策なのである。

プロレタリア劇團が上述のやうな運命にあるのであるから、それなら、プロレタリア演劇、プロレタリア戯曲と云ふものも一時解消して了ふのかと云ふに、私はあながちにさうだとは思はない。

元々、わが國でプロレタリア演劇と云はれて來たところのものは、非常に廣い意味に於てあつて、外國でのやうに單に「革命的勞働者演劇」だけに與へられた名稱ではない。むしろ、廣く、社會主義的な角度から描いた總べての進歩的演劇を總稱したものであり、その創作上の根本的な法則としては、社會的現實に對する客觀的で正確な認識と、表現に於ける健康、直截、力學性、（即ち、新しい段階に於けるリアリズム——發展的リアリズム——の確立）と云ふことを目指して來たのである。

リアリズムの確立と云ふことは、眞面目な藝術家が、若し彼が藝術至上主義や神祕主義に逃避しない限り必らず自己の藝術的本領となすべきものであるから、たとひ、形の上のプロレタリア演劇は一時消滅したとしても、廣い新劇運動の中に於ける指導的な運動——發展的リアリズムの運動——として甦生し、過去の成果と傳統は其處に自己を生かす途を見出して行くに違ひないと思ふのである。

事情は以上の通りである。従つて、私が茲に述べようとするものは、要するところ、新劇の最も進歩的な部分としての發展的リアリズム戯曲に就いてである。それを「プロレタリア戯曲」と呼ぶか呼ばないかは重要な問題でない。本來の意味に於けるプロレタリア戯曲作家を志望する人も、現在是否應なしに、かゝる範圍に仕事を限局しなければならぬし、一方また、さうする事によつて彼の現實認識が深められ、藝術的表現力が培はれ、將來、社會情勢が好轉して、積極的な演劇行動が必要且つ可能となつた場合への準備ともなるのである。

さて、發展的リアリズム戯曲の構成・技術の問題であるが、私に與へられた二十枚そこそこの紙面で充分なことを語れる筈はない。で、茲には、基本的な二三の問題について示唆的にのべるに止め、足りないところは、他の優れた參考書によつて讀者自身に補つて貰ふことを希望したい。参照すべき「戯曲作法」や「入



門書」風のものはその道の先輩達によつて二三にとゞまらずものされてゐる。

## 2 題材のこと

從來、プロレタリア演劇の陣營では、「プロレタリアの闘争の生活を描け」と云ふことをスローガンとして來た。なるほど、現在の社會で、ブルジョアとプロレタリアが基本的な階級であり、その對立抗爭こそが社會を前進させる原動力となつてゐるのであるから、社會のさう云ふ部分にこそ、社會的眞實が濃厚に反映してゐることは勿論であり、リアリスト作家が第一に着目すべき題材であることにも異存はない。だが、考へてみるに、現在、演劇運動に携はつてゐるメムバアは、大部分、労働者や農民ではなく、小ブルジョア・インテリゲンツィア出身者であり、労働者の生活に觸れる機會を多く持つてゐない。さう云ふ人達に一律に労働者の生活を描けと要求することは無理である。それにしても、以前のやうに、觀客層の八九割が労働者であつたと云ふ時期には、多少の無理は覺悟の前で、作家を労働者の生活に近づけ、これを描くやうに努力させることは必要だつたし、一方、その時期には、労働者の自立劇團やサークルなどが澤山あつて、作家が芝居の仕事に携はりながら日常的に労働者の生活に近づくための多くの便もあつたのである。

現在は、サークル、自立劇團の潰滅によつて、さう云ふ便利は失はれたし、一方、觀客對象の層もすつかり變り、労働者の生活に取材する必要も薄くなつた譯であるから、かゝる場合、特殊の經驗を持つ人は別として、一般的には、寧ろ、自分の周圍に起つた事件、小市民の生活に題材をとることから始めるのが得策ではなからうか、と思はれる。

小市民の生活と云つても、現實的には、末期資本主義社會の一部分であり、同じ社會的法則によつて貫か

れて居り、社會的眞實を反映してゐるのである。それに取材したとしても、若しこれを、所謂身邊小説風ではなく、これを全社會的な廣い視野から觀察し、表面の被ひ物を剝ぎとつて内奥の本質に徹すると云ふ風に描いて行くなれば、其處にやはり大きな社會的テーマを發見することが出来るのである。

例へば、茲に、一人の小賣商人が事業の失敗を悲觀して自殺した事件があるとする。かう云ふ事件は我々の周圍に日々起つてゐる新聞の三行記事である。だが、少し調べてみると次のやうな事情である事が分つたとする。

彼は曾て、某小都市の大商店に勤める番頭であつた。然し、豊かな商才と勃々たる野心を抱いてゐた彼は田舎の番頭で満足することが出来ず、主人から貰つたなにがしの金を握つて上京した。時あたかも關東震災の直後で、罹災民が臺所道具に不自由してゐるところに目をつけ、人の氣のつかぬ或る必需品を大量的に仕入れ、一と儲けたのである。そこで彼は、それを土臺に、或る金持の知人から資本を借入れて文房具店を開業した。地の利もよく、且つ時期に適した商賣だつたのでトントン拍子に行き、三四年後には店もバラツクから本建築に建てかへ、規模を大きくして將來の發展に備へたのである。

ところが、昭和二年の金融恐慌、それに引き續く極度の不況で、一般的購買力が減退した上に、その頃から急速に發展したデパート（大資本）の挾撃を受けて賣上げがガク落ちとなり、一方、長年取引きをして來た問屋が現金制を強要して來たゝめに彼は資金難に陥つたところへ、更に折り悪しく、某銀行の没落で、彼に金融してゐた某金持ちが破産する等の事件が次々と起り、彼の店は全く動きがとれなくなつたのである。そこへ持つて來て、家庭的不和——妻の不貞失踪事件——が折り重つたので、彼は極度の神經衰弱にかゝり逃げ道を厭世自殺に求める結果となつたのである。

以上が事件の輪廓である。諸君がこの材料を如何に料理するかは私の知る限りではないが、鋭いリアリストの眼で見ると、これらの事件の陰に、末期資本主義の野蠻な破壊的な力をまざまざと觀取することが出来るのである。かゝる事件は我々の身の周りに日常的に生起してゐる。事物のうはべだけでなく、その内容を見る眼を持つならば、市井茶飯事の中からも大きな社會的テーマを發見することが出来るのである。私は寧ろこの際、初學者にだけでなく、プロレタリア劇作家として幾年かの經驗を積んでゐる人々にも、身近かの事件に取材することを奨めたい。と云ふのは、身の周りの事は常識的には一番よく知つてゐるので、これをどれだけ客觀的に正しく觀察し、藝術的に再現し得るか、自身の能力をためすよき機會ともなり、リアリストとしての修業になるからである。

### 3 性格描寫のこと

登場人物はデク人形であつてはならない。筋を運び、テーマを説明するための（つまり、作者の意圖の）單なる傀儡であつてはいけない。リアリズムを目指した從來のプロレタリア戯曲にあつても、人物はやゝもすると作者の主觀によつて歪められがちであつた。ブルジョアはカリカチュアライズされ、プロレタリアの闘士は理想化された。然し眞實のリアリズム戯曲にあつては、人物が作者の意圖の傀儡になるのではなく、人物を「生きた人間」として眞實に描き出す中に自ずと意圖がにじみ出て來ると云ふ風に描かれなければならない。

生きた人間を描くと云ふことはどう云ふ事か？ 人間の社會的性質をアバキ出すことである。前に上げた小賣商人の例について云ふならば、先づ彼の生ひ立ち、彼の氣質、性癖、家族關係等が問題になるだらう。



だが、それだけでは一個の生物としての性質は明らかにされるけれども、社會的性質はまだ示されない。社會的性質は、基本的には階級關係によつて決定される。彼はブルジョアでもなく、プロレタリアでもなく、實に、兩階級の間に浮動しつゝある小ブルジョア層に屬すると云ふ其の事が、彼の性格を決定する基本的な要因である。彼が資本に壓しのめされたとき、それに抗爭する力がなく、自殺と云ふ逃避的な手段を選んだと云ふことも、他に様々な副次的な原因があつたにせよ、根本的には彼が社會のかゝる層に屬する人間であつたと言ふことの中に求められる。

従つて、生きた人間を描くためには、實在の人物が社會關係に於て仔細に調べられなければならない。然し、かうして調べられた「モデル」の人物が其のまゝ劇中の人物になるとは限らない。藝術は社會の眞を寫すものであるが、寫眞師のやうに寫すのではなく、本質的なものをあらはにするやうに整理して寫すのである。だから、人物に於ても適當な修正を加へられるのが普通である。例へば、前例の小賣商人が片ちんばであつても、それは劇の本質的な發展に關係がなく、印象をゴタつかせる役目をしか演じないから、省略されるべきだし、その代り、「泣き上戸」と云ふ性癖（實際には此の男にはないのだが）は、この人物を描き出す上にまことに適はしい性癖であるから、よそから借りて來ると云ふことも考へられる。又、この男の現在の女房は二度目の妻なのだが、それを省略して、若い時分商賣に熱心なあまり婚期を失して晩婚したことにしその事によつて、若い女房との間の氣持の上に隔りを説明し易くし、若い女房は虛榮心が強く（虛榮心が強くなつたことの社會的原因も茲で明らかにされなければならない）家業の行詰りや亭主の氣持を理解することが出來ずに、或る若い男と不貞を働き、亭主が商賣建直しの最後の資金にと苦面しておいたなにかしの現金を搔つさらつて駆け落ちする……と云ふ具合に、劇の本質的な内容をよりよく示すために所謂「潤色」す



ることは一向差支ないことである。但し、繰返して云ふが、この潤色は、實際の人物・事件を限なく調べ上げ、知悉した上で、且つ細心の注意をもつて行はれるべきで、「お芝居」のために事實が歪められるのであつてはいけぬのである。

芝居の人物と實際のモデルとの關係は、以上のことに止まらず、或る場合には、二つの役割を一人物に合併させるとか、あまり重要でない人物を省略するとか、また、實在しない人物を登場させるとか、さう云ふ手段にも現はれる。演劇が現實の整理された再現である以上、人物についてのかゝる整理は當然のことである。だから作家は人物を自在に處理する才能をそなへておかねばならない。そのためには、作家は、日頃自分の接觸する様々な階級に屬する様々な人物を觀察し、その人物の特徴を掴み、これを簡潔な筆でヴィヴィッドに描き出す技術に習熟しなければならぬ。人は日常生活の中で、ごく不用意に發する言葉やしぐさの中に其の人物らしい特徴を發揮するものである。作家はそれを深く心に書きとめておかねばならない。心に書きとめるだけでなく、ノートを携帯してゐて、さう云ふ特徴的な會話やしぐさを書きとめることは更に望ましいことで先輩たちがものした「戲曲作法」には、どれにもかう云ふ努力の必要が強調されてゐる。

#### 4 構成のこと

題材並に人物に對する觀察が行届いたなら、いよいよそれを一篇の戲曲に組立てる仕事に取りかゝるのだが、茲で、我々は戲曲と文學の他のジャンル（例へば小説）や映畫との間の差異にぶつゝかる。

先づ一篇の長さについて云ふならば、小説なら讀みたいときに讀み、飽きればやめ、また次に讀みつゞけると云ふ工合に、幾晩もかゝつて讀みこなすことが出来るが、上演を目指す戲曲ではさうは行かない。普通

の公演では、一本立ての場合でも、一晚の上演時間は正味三時間乃至四時間である。これを戯曲の長さに換算すると、大體、四百字詰原稿一枚が一分と見做されるから、約百八十枚乃至二百四十枚である。

次に、場面の取りかたについてであるが、小説や映畫では、次から次へと自由に場面を轉換し、また、どんな場面でも取れないことはないが、戯曲ではさうは行かない。たまには構成舞臺による百何十景と云ふやうな試みをやる事はあるが、現在の舞臺機構ではかう云ふ轉換は概してなめらかにには行かないし、印象を雜駁に、稀薄にする。と云つて、同じ場面で二時間も三時間も演じつづけることは、觀客をいたづらに疲勞させる結果を生む。それらのことから、適當な場數として、數場乃至は多くて十數場がきめられるのである。また、映畫では何の苦もなく出せる場面でも戯曲にはどうしても出せない場面があるし、小説では自由に出来る心理の説明などは戯曲では暗示的に示すしか方法はないのである。

これらの條件を考慮に入れて、さて、前の小賣商人の物語を戯曲に仕組むのであるが、先づ第一に、どこから幕をあげるかと云ふ點である。生れてから死ぬまでの彼の生涯は書きやうによつては數千枚または數萬枚の長篇にもなるだらう。だが我々はこれを二百枚前後の數場面の中に盛りこまなければならぬのである。それなら、彼が番頭をしてゐる場面、發奮して上京した場面、震災で一と儲けた場面、文房具店を開店した場面……と云ふやうに歴史的に配列したらどうか？ さうなれば、それぞれの時期に於ける各々異つた社會事情の中で描く結果となるから、一篇の戯曲としては非常に繁雜で、感銘が散漫になる。これを救ふために、戯曲では普通その事を描くに最も適當した一時期の社會條件に限つて、集約的に描く約束になつてゐる。古典戯曲では「三位一致」と云つて、時と處と人物を統一することを嚴格な法則としたが、さう云ふ風に動きのとれない規則にしてつてはいけなければならないけれども、觀客に與へる統一的な感銘と云ふ點から云へば、時・

處・人の或る程度の集約は不可避である。

で、この場合で云ふなら、商賣が行詰り、金策に出掛けた主人がションボリ帰宅すると、そこへ、彼に金を貸してゐる知人が銀行の取付け騒ぎに狼狽してやつて来る場面とか、または、さう云ふ事件を裏に廻はして、主人が女房と若い男のちくくり合ひを目撃する場面とか、手段はいろいろあるだらうが、兎に角、歴史的な流れの或る時期から區切つて幕をあげ、壓縮された期間内に於て、事件の其の後の進行と、事ここに至つたまでの顛末を明らかにすると云ふ風に描くべきである。

過去の事を、單なる説明としてではなく、現在の事件とからませ、各人物の現在の心理と深い交渉をもたせつゝ、簡明に、ヴィヴィッドに描寫する事は難しいことであり、觀察と表現技術上の多年の習練によつてのみ可能なのである。

場景のとりかた、幕の切り方などにも苦心と修練が要る。内容的な發展が無駄なく、そして立體的に組合はされるべきは勿論だが、更に、緊張の後に寛ぎ、暗い場面の次に明るい場面、人物の輻輳した場面の後にシンミリした場面と云ふ風に、視覺的にも聽覺的にも、全體として舞臺のリズムを作るやうに構成されなければならぬ。そのコツを握む方法は、云ひ古されたことながら矢張り、優れた戯曲を読み、優れた上演を見て自ら會得するしかない。

## 5 舞臺的テクニク

或る種の戯曲は、戯曲として讀むと非常に面白く、感銘も深いが、舞臺にかけると平板で、冗漫で、見るに耐へないものとなるやうなのがある。通俗に文學的戯曲と云はれてゐる。これは、現實に對する觀察は行



屈いて居りながら、これを演劇的に、舞臺的に掴むことが出来なかつたことから來るのである。小説家の書いた戯曲には往々さう云ふのがある。また、從來のプロレタリア戯曲の中には、新しい「内容」がまるで古くさいテクニクで表現されてゐるものがある。事實、これまでのプロレタリア演劇では、内容的な方面を強調するのあまり、形式やテクニクの勉強をやゝゆるがせにして來たのであるから、それも止むを得なかつたであらう。

劇作家志願者は、芝居をよく見ると云ふだけでなく、上演の仕事にも何等かの形で實際に這入りこみ、舞臺上の様々な機構、手段、約束と云ふものに精通し、これを自己藥籠中のものとしなければならぬ。小説家は、或る場景を描かうとして、原稿紙に向ひ、ペンをとつて、さてちつと眼をつぶつたときに、現實的なイメージとして腦裏に浮んで來る其の場景を忠實に描けばいいだらう。然し、戯曲家はそれではいけない。戯曲家は描かうとする場景を、現實的なイメージであると共に、舞臺裝置と照明と俳優によつて作り出される舞臺的なイメージとして眼前に彷彿させなければならぬ。或る戯曲家は、机の上に舞臺面を書いた圖をおき、その上に登場人物だけの人形を動かしながら書いて行くさうだが、寧ろ戯曲家はさう云ふ手段の助けを借りなくても、登場中の各人物の動きをハッキリと眼前に浮べるだけの想像力をもたなければならぬ。然し、これとは逆に、舞臺裏の事に非常によく通曉した人で「描かうとする場景はすぐ舞臺的イメージとして浮ぶが、現實感が伴はず、書きあげたものは演劇的にたくみに構成されてゐるけれども、實感が稀薄でこしらへ物と云ふ感じしか出せない」と云つて歎息してゐる人を私は知つてゐる。これは作者の現實社會に對する態度の中に缺陷があるのだらうと思ふ。現實に對する深い洞察力と創作上の技術とは、戯曲家が常に磨かなければならぬ表と裏の兩面である。



## 6 「せりふ」と「ト書」

さて、人物の組合はせや場割、つまり戯曲の構成が出来れば、いよいよペンをとつて書く事になるのであるが、戯曲を文章の上から見るなら「せりふ」と「ト書」である。セリフは云ふまでもなく會話の部分であり、ト書は舞臺を指定したり、人物の出入を示したり、役者のしぐさを指定する部分である。會話と幾らかの説明を書くだけなのだから、一寸みると、誰にも書けさうである。で、私は素人の人からよく「戯曲を書いてみたから読んでくれ」と頼まれるが、さう云ふ作品は大てい構成上に破綻があるだけでなく、日常會話をだらだらと書き並べたやうなのが多い。これでは戯曲ではない。セリフは勿論日常會話を寫したものであるが、單なる寫實ではなく、藝術的に整理して再現するものである。

一つのセリフは、それが語らうとする事件の内容を説明するだけでなく、それを語る人物の性格、年齢、職業、階級から、その時の氣分や、該事件に對する感情の動き、相手方に對する心づかひ迄を暗示しなければならない。これを、セリフを書く作家の立場から云ふならば、或る事件を説明する言ひ表はし方と云ふものは無數にあるのだが、その中から、性格や、氣分や、感情の動きや、相手方への心づかひ等々の複雑な條件に於て其の人物が採るだらう唯一の言ひ表はし方を選んで書くこととなるのである。

これこれの性格の人が、これこれの條件の場合に斯々の言ひ表はし方をする、と云ふことを會得するには作家は長い間の觀察と技術的修業を積まなければならない。現實に交はされてゐる日常會話を注意して聽いてゐると、こんな人がこんな言ひ表はし方をするだらうかと以外に思はれるが、よく考へて見ると、なる程この人らしい、と肯けるやうな場合が往々あるのであるが、さう云ふ會話のコツを掴まなければならない。

また、人は、心の中で考へてゐる事とはまるでチグハグな言葉をしやべりながらも、それで相手方に充分に通じると云ふやうな場合がある。「左様でございます」と云ひながら、實は反對の意志表示をし、「いやよ」と叫びながら、内心非常に嬉しい、と云ふ場合もある。さう云ふところに人間の心理の微妙な動きが窺へるのであり、會話の妙味が生れるのである。これまでのプロレタリア戯曲には、概して、かうした妙味、陰影がなく、どの人物のセリフも、一本調子で、事件の展開の説明にあくせくし、そのくせ平板で冗漫である場合が多かつた。セリフの勉強は、初學者だけでなく、専門的プロレタリア劇作家と見倣される人達にも要求されてよいと思ふ。

×

私に許された頁數は既に超過して了つた。云ひ足りない點が多い。その事は最初から斷つておいた事である。他の參考書によつて補つてほしい。然し、戯曲を書く能力と云ふものは、「戯曲作法」を何冊讀んだとて其處から、生れては來ない。現實の經驗を鋭く觀察し、批判することゝ、芝居を見、戯曲を讀む事と、そして、自分でペンをとつて大膽に書いてみることに、それ以外に途はない。

## 兒童劇脚本の構成と技術——長尾 豊

### 演者本位と言ふこと

兒童に演じて見せる童話劇と、兒童自身の演ずる兒童劇とは、ひとしく兒童のための演劇であつても、同じものでないと言ふことは、兒童劇の脚本やその特質らしいものを考へる上に便宜な區分だと思ふ。

大小の演者が打ち混り、三幕五幕或ひは十何場といふ劇を演じて見せる童話劇の中から、或るひと場面を引抜いて來て、其所だけを兒童に演じさせることは出來ようが、「見せる」ためと「演ずる」ためでは、その演じ方から指導の仕方一切が違つて來るわけに成る。

學藝會やコードモ會などで演ぜられる兒童劇と言ふものゝ多くは、兒童自身の演ずるものと言ふよりも、兒童が演じて何人かに見せるものといふ感が深い。それがどうやら兒童劇らしく見えるのは、たまたま題材が演者に理解され、同感され、且つその内容が演者の發表能力に適してゐる場合に限るやうだ。

演者の側から言へば動いて演ずる劇が、觀者の側から言つて見るものでもあるから、見ることを豫想するのは間違ひではなからうが、それだからと言つて直ちに見せるものとして、兒童劇に「觀客」を豫想して掛かるのは、これも多分誤まりでもあるまいが、少し早計のやうには思はれる。



教育演劇論者はいふ、

「お話の場合には、聞手たる子供達が感動しなければならないが、それが劇化された場合には、演者たる子供達が感動しなければならない」

普通の演劇にあつては俳優の演技を見て観客が感動する。だが、教育演劇としての児童劇では、先づ演者が感動しなければならない。職業演劇を「観客本位」、そして教育演劇を「演者本位」と大別するのも、かかる根本的な相違に立脚してゐるからである。

児童劇が實演發表の結果本位でなく、それを演ずるまでの、もしくは演じつゝある途中に重きをおく、いはゆる過程の尊重と言ふことも、前に擧げた點と關連して言へることである。見せるものとしての観客本位、實演發表の結果第一主義を抱持しながら、過程の重視と言ふことだけを理解しようとしたり、それを行はうとしたりするのはいふづかしい。

ひと口に言つてしまへば児童劇は見せるためのものではない。何月何日までに練習をしあげて、當日人を呼んで見せる、と言ふことのための存在ではない。上手に子供にしばゐを仕込んで、見物にアツと言はせ喝采を博さうとするものではない。

本來劇的に取扱はれてゐるものを、劇場の舞臺その他からの外形的な借物に依つて、劇らしく見せようと偽装するのが、児童劇なのではない。

### 演ずることの喜び

児童劇が見せるためのものではない、児童自身演じて喜ぶもの、見て楽しむもの、演者観者の區別を立て



すに、其所にゐるすべての兒童がこれに關與し、參加することの出来る遊戲である、と言つても、それと反對のものを餘り多く見過ぎてゐるから、人はたやすく承認しようとはしないやうだ。

だが、演すべき内容があり、それが演者に理解され、演者自身の想像を通して、その解釋通りに各自の聲とからだで發表された時、はじめて「兒童は生れながらのアクター」といふ言葉に、掛値のないことが分ると思ふ。

勿論指導宜しきを得なければならぬことも、忘れずに算用の中に加へて置かなければなるまいが、それとても兒童に演じ得られる中味を持つた劇を與へて、脚本解析と言ふやうなむづかしいことでなくても、ごく簡単な解剖から演出考案まで、問ひを設け、衆に計り、時には指示暗示を與へて、傍からの助力を惜しみさへしなければ、割合容易にいけるものと思ふ。

指導者が骨が折れて一向能率のあがらぬ方法は、兒童に考へさせずに、たゞ脚本の言葉だけを暗誦させてそれで演技させようとする仕方である。

此の脚本の解析とか演出の考案とか言ふことも、本來ならば演出者がゐて、それぞれ處理する事柄であらうが、多くの場合、特にさういふ演出考案者に依頼することは出来ないのが通例である。多少の指示や注意がきに依つて指導者に處置がつくやう、そしてたゞ演者だけと限らず、その餘の兒童も一しよになつて考へられるやうに取扱はれるとなほ好い。

兒童劇の脚本を書かうとする人達に向つて、世の多くの指導者が、諸君の書かれた脚本を手にして、直ちにその演出が考へ得られるほど經驗に富んではゐないと言つても、兒童劇の劇作の方向でも、演出・指導の方向でも、まだ摸索の状態にある今日、誰を貶したことに又褒めたことに成らないと思ふ。

どう演ぜられやうとそれは演ずる者の勝手だ、自分はたゞ脚本を書きさへすれば好い、と言ふ了見でない限り、又児童の劇が演じて人に見せるためのものでなく、演者たる児童が演じて喜ぶものであるとすると、どんな題材を捉へて、どんな風に取扱へば好いか、おほよその見當はつくと思はれる。

見せようとするから迎合的にも成り、人が演じて喝采を博したやうなものは、無理にもまた無意識にも取入れてしまふことに成る。児童の喜んで演ずるもの、と言ふ所に腰を据えて考へれば、演者の心身の圓滿な發達を企圖する教育演劇の目的ともおのづからにして一致するだらう。

此の喜びと言ふのも、たゞ劇を演ずると言ふやうな幾分上氣したやうな漠然たる昂奮ではなしに、中のひと役となつてその劇を演ずる、別段頼まれたり教へ込まれたりして、譜記した言葉をいひ、ステエヂを漫歩するのではなく、自分自身の聲とからだとで自由に自發的に表現する喜びなのである。

### 筋と組立のあるもの

劇でもなければ、また毫も劇的にも取扱はれてゐないと言ふのは、筋もなければ組立もなく、たゞグラダラと長められた、至つて締まりのないもので、挿入の唱謡・ダンスなどがあり、背景を描き、服飾を用ゐてわづかに劇らしい見せる物と衆目を眩ましてゐるものを指して言ふのである。

何所が始まりか終りだか分らず、これではまだ短いかと言つたやうに、途中いろいろ長められ引伸ばされ均齊を缺き、統一のとれないものに、筋も組立もあり得やう道理がない。序詞のやうな（幕陰の合唱）や人物の獨語モノログなどで始められ、最後にめでたいから唱ふとかお祝ひに踊るとか、賑やかな總踊りで終つてゐるのは、終始甚だ明白なやうでゐて、その實劇の終始としたならば、おそろくこれほどばんやりとしてゐること

はない。劇がどんな所から始められ、またどんな所で終らねばならないか、それは兒童劇であつても別段變りはない筈である。

劇はお話ではないのだから、お話と同様に始められ、同様に終ることは出来ないわけである。

口の減らない、辯解好きの人は言ふかも知れない、

「子供の演ずるものを、そこまで本格的な劇の形式に則る必要があるだらうか。」と。

その必要はないかも知れない。併し、本格的な劇の形を追はなくても、本質的な劇と一致するものがなければ、少なくとも演ずるものとは成り憎い。演ぜられないことに成る。

筋や組立の單純と言ふのは、筋らしいものゝまるつきりないことでも、またそれがグダグダ長く引伸ばされた締まらないものであることでもない。

お話に組立があるやうに劇にも組立がある。どんな簡単な幼兒劇にも組立があるやうに、どんな短い小さい劇にもそれのないことはない。それがなければ劇ではないのだから。

創作童話といふ假作物語や、實演童話といふお話口演には、どうかすると名はお話であつても、お話の筋や仕組の少しもないものがある。さういふものを見習つたやうな劇は、實際に演じて見ることが出來ず演じて見ても餘り面白くはないものだと思ふ。

數人の人物がたゞ並んでゐるだけでなく、それらの人物の行動に依つて或るひとつの事件が展開し、事件の展開に依つて人物相互の關係も分つて來る、舞臺上の物語である劇はたゞ人物の並立、事件の羅列ではなく、筋があつてそれが進行し、展開し、或る頂點までいつて事件が收束する、高潮に達する所があつてそれから結末へ——此の頂點を普通に(ヤマ)と言つてゐるが、これは特別に設けられるものではなくて、事件



が展開してゆくと必ず何所かに生ずるものゝやうに思ふ。たゞそれを何所に置くかは、その作者の考次第だと思ふ。

或るひとつの筋があつて、それが人物と事件とで組立てられ、發展し、收束するのも、舞臺の上で一場の物語が話されることだが、その話にもやはり「意味」がある。明らさな寓意・教訓・浅露な諷刺勸告でない、作者の考、その材料をどう見て、どう扱つたかと言ふ作者の態度、それは分つた方が好い。

### 小さくて短いもの

「悲劇とは人がみんな死んでしまふ芝居のことだ。」と、たしかショオも書いてゐたと思ふが、ひと口に人を殺さないとヤマ場が書き憎いなんといふ言葉もある。人物が誰も健康で安穩で、無事息災では悲劇的な事件が起り得ない。舊派の芝居を見ても、お家騒動や敵討に、切つたり撲つたりが附いて廻つてゐる。

児童劇では、餘りに残酷な殺伐などころでなく、殺傷そのものからして陰にしなければならぬ。「切つた」「突いた」「打ち殺した」などは文字で讀めば僅々二三字、話で聞いても先づそれだけのことゝして迎へられやうが、劇となると、とにかく人物が動いて、たとへ竹槍木刀のやうな物を持つてする眞似であつても、眼前に切つたり突いたり殺したりするのである。

かう言つた「殺し場」や、それから先づ大抵の劇や小説にないことのない戀愛事件、「濡れ場」のラヴ・シーンも取扱ふことは出来ない。此のふたつを封じられたゞけでも、モウ大抵の芝居は書けなくなるのに、そのうへまださまざまな禁忌があるので、児童劇を書くと言ふことは餘りやさしい、樂なものではない。

「惚れたはれた」や「切つつ撲つつ」と言ふ、此のふたつのことなしに劇を書くのは、先づ兩手を括られて



踊りを踊るやうなものである。それで児童劇を書くのはむづかしい、と言はれる。

むづかしいには違ひないが、併し大人の劇にくらべると、形が小さくて短いからその點纏まり好い、形の小さいと言ふことは、とにかく書きやすい、と言ふ人もある。だが、これはやはり形の小さい短いものを、小さいなりに短いなりに纏められる人のことばである。

これは児童劇の組立と直接關係のない事柄かも知れないが、併し、いかなる題材を選び又それをいかに取扱はうとするかと言ふ問題を考へる時に、傍に置いて参考に成ることだと思ふ。

大人の劇は長いからむづかしい、児童の劇は短くて簡単だから誰にでも書けるか、と言ふと、さうはいかない。長ければどうにか成るが、餘り短か過ぎるからどうにも成らないといふ場合もあれば、又小さいものでながら、やはり大きいものと同じやうな所を具へてゐなければ成らないとすると、そのつもりで取掛からなければ纏まりがつかなく成る。

そこで、これは形の大小長短には拘はらない問題かとも思ふが、なほそれについてこれだけのことは言へる。大人の劇は長くてむづかしいが、児童劇ならば短くて簡単だから與し易し、と見て書き出した人の多くは挫折し、途中で種切れになるらしい。そんなことを考へずに、たゞ書き出した人は、或る點まではゆけるやうである。

### 創作を強ひられる

創作童話の創作といふのは、民族童話とか國民童話とか呼ばれる傳承的な説話、作者のない話に對して、その後に出來た作者のある話を指して言出したものと思ふ。何でもお話にしてしまふことの出来る大きな魔法

使のやうなアンダセンさへ、その童話の中で「お話をつくることはむづかしい。」と言つてゐる。この言葉をまつ正直に受けて、それほど話を作るのは至難なわざだと思ひ込んでゐることはなからう。實際或人もしくは二三の人の例に倣つて、話を書くことは比較的容易であるかも知れないが、たゞ話を書きさへすればそれが創作童話なのではないと思ふ。

これは讀む話だけに限つた問題ではない。いはゆる實演童話と稱せられるお話口演の材料が、口演者自身の創作になるものと斷られても、話の筋立や組立を聞いて見ると、昔ながらの説話のモティイヴやプロットを其のまゝ或ひは多少ゆがめて、踏襲してゐる場合が多い。話者の全然創作になると言ふやうなものが先づ少なくて、せいぜい在來の型を幾分創作的に取扱つたと言ふに過ぎない。嚴密に言へば、そのくらゐの個人的差異なら、ある方が當然であつて、毫も創作と稱すべきものではないのかも分らない。

劇でもさうである。或る題材を脚本の形に書きさへすれば、それがたゞちに創作かと言ふに、必ずしもさうではないと思はれる。「舌切雀」や「赤づきん」などの在來の童話を取扱つて、劇化した場合には、作者の創意らしいものや在來の話に對する創作的な取扱ひがしてあれば、比較的早く眼に着きやすい。いかに子供の演ずるものだから、本格的の劇ではないのだからと言つても、お話の本文通りを、少しも劇的に、即ちほんの少し許りも劇作の手法に據らないで、其のまゝを並べて見せる者はなからう。

だが、在來のお話に依らず、たゞ在來の材料、誰もが兒童劇を書く時に手掛けるやうな題材を使つてする場合には、此の創意らしいものがなくても、在來のお話のどれにも據つてゐないといふことだけで、どうやら創作らしく見える。けれども仔細に見れば、それも實は在來のお話のどれかに似てゐるし、ことに依るとすでに發表されてゐる脚本のあちこちに類似點が発見される。

これを避けるためには、はじめは先づ世間周知の——同時に演者たる児童周知の——お話を材料に採つてそれが實際に演ぜられるやう劇化を試みる、するといやでも創意的に、自己の工夫を用ひなければ、漫然とお話の順序に本文通りを並べられないわけだから、つくることを餘儀なくされる。

又その反對に在來の童話なんか因襲的で、陳腐で、とても題材にはならないから、素材そのものから、創作的に取り掛かる、と言ふのは、打ち見にはひどく景氣が好いやうが、實際児童に演ぜられる材料と言ふものが、そんなに轉がつてゐるわけではない。従つて何所かで在來のものに似て來る可能性が多分にある。

素材からの創意、創作と言ふことは、特に最初のうちは困難である。そして創作を強ひられる結果、却つて在來のものに似てしまふと言ふ、甚だ奇妙な結果に立ちいたることが多い。

#### 技術は習得できる

「材料が方法を決定する」とか、「題材が主人で、技術は助手だ」とかいふ言葉もある。

よい材料さへ見附かれればあとは比較的すらすらと、技巧を凝らすと言ふやうなことは要らないから、児童劇を組立てるのに別段の技術は不用だとも言へる。

だが、それは劇作上の技巧のことで、簡単な児童劇にしても、やはり舞臺上の物語を組立てるには、その取扱ひ方をひと通り心得てゐた方が好い。材料に依つて取扱ひ方を考へるといふことは勿論であるが、此の取扱ひ方に熟し、且ついろいろの扱ひ方を知れば、それだけ見附ける材料の範圍が擴くなつて來るわけだ。ひと通りの技術を知ることが、材料を見附けることに關連してゐる。これを引繰り返して言へば、せつかくの好材料を見附けても、技術が伴なはなければ生かして使へず、又いろいろの取扱ひ方が分らなければ、題



材だつて見附からないわけに成る。

「技術」と言ふものは習得できるものである。習へば何人にも出来るけれど、その代り習はなければ誰にだつて出来るものではない、習はずに器用で出来るものは、「技術」とは言へない。それも専門家風の修行をして、いはゆる本職の域に達するのでなく、素人藝の範圍に止まるものとしても、なほ専門家について、或ひは自修書のやうなものに依つてゝも、多少の勉強は必要である。

此のことは美術や音楽に例を採つて見ればすぐ分る話だと思ふが、どう言ふものか世間では、劇や童話を、繪畫や唱歌と同じやうに考へず、習はないでも誰にも出来るものと思つてゐるらしい。

劇や童話をやる人が、はじめた許りですぐゆき詰まつたり、或ひはいつまで経つても同じやうな所に止まつてゐたりするのは、此のためではなからうか。

### ついで學ぶもの

とは言ふものゝ兒童劇の書き方、演出の考へ方、指導の仕方、などを教へてゐる所はどこにもない。

教へてゐる所はないが、ついで學ぶべきものが三つはある。誰にも三人の先生がゐるわけに成る。

そのひとつは、兒童の生活、特に生活としてのお話と遊戲、想像的な個人遊戲、ひとりあそびと言ふものから、きびしいルウルでないまでも、暗黙のうちに一種の申合はせを持つた、自由の中に調和のある集團的な協同遊戲に至るまで、演者たる兒童の世界は、いつも研究者の眼前にひらけてゐる。この中には歌やお話、模倣擬態の假想の國、マイクレイヤー兒童藝術の——と言へなければ、その萌芽の——樂土がある。

それと關連して、「兒童はお話を生きる」とも言はれてゐるお話、兒童文學として、世界の説話文學としての



童話や幼兒噺がある。これも研究者の手近な所にあつて、研究に着手されることを待つてゐる。創作童話といはれる讀む童話、書く童話のほかにも、いはゆる實演童話の聞く童話もあるが、少し嚴密に言ふならば童話は「兒童のためのお話」と言ふやうな、廣汎な、漠然たる内容をもつものではなく、よしや今日さやうに使用されてゐようとも、なほその言葉に當嵌まる別の意味があつて、すべてのお話が童話ではないのである。幼兒噺や童話そのほかのお話を、兒童の文學として、説話文學として調べることから、兒童劇の題材やまたその取扱ひが、さまざまの暗示を受けることも出來ると思ふ。お話の形と劇の形の相違、それだけでもしつかり知る上には、たゞ劇許り見てゐないで、お話とくらべて見るといふ便宜な方法もある。

最後に劇のことが来る。

劇のことはいたつて廣汎で、どこから手を着けて好いか分らぬと言ふ苦情はよく耳にする。が、實はそれも考へ方ひとつで、何も劇全般に亘つて調べようとするのでなく、兒童劇が屬してゐる教育演劇と言ふものもしくはその教育演劇の中の兒童劇についてだけ調べようと思へば、研究の目的が立ち、對象が定まり、範圍が限られて、いたづらに廣汎な劇と言ふものに對するのではなく、またその廣汎なものに對したとしても、その中から自分の研究に必要なものだけを摺み出すことは出來る筈である。

漠然と劇の研究に向はずに、目的を立て對象を定め、範圍を劃つて取り掛かれば、空しく望洋の類に日を暮らすこともないのであるが、たゞ氣をつけなければならないのは、一國一時代の劇、劇壇文壇の劇といふところにだけ限つて見ると、兒童劇の參考などに成ることがきはめて稀なやうに見えることもある。古今東西を問はず、と言ふのもいさゝか大袈裟な話だが、先づ劇と名のつくものならば、どんなものからでも養分を擷取して、これを同化して自家藥籠のものとする勉強は必要である。

だが、何事に向ふにも、徒然草にいふ「先達はありたきもの」で、むだをしまいと思へばやはり先輩にたづねて、多少の指示を受ける方が堅確には相違ない。

童話とその味ひ方・解説（厚生閣）

歌とお話 戯曲化の仕方集（厚生閣）

児童劇指導の實際（文化書房）その他

## レヴュウ脚本の構成と技術——森岩雄

Revue は Review に同じ。「評論」の意である。ささやかな茶亭、小粋な酒館等にて、時事を諷する小唄地口、かけ合ひ噺し等を演ずる類を、いつの時に、「レヴュウ」と呼びなして、今日に至つたものである。起原を究めんとする者は、強ひていろいろに穿鑿し、既に十八世紀の初頭にこれを見出すとか、モリエールこそ、レヴュウの元祖と崇むべき人物であるとか、いや、實際はミスタンゲット出現以來が正確であるとか、一應の理由をそこに見出し、解釋が下せるのである。

併し、かかる物好き流の議論は、わがレヴュウにとつて、それ程重大なことではない。寧ろ、重大ことは、何れの創始にかかるものであるにせよ、時事を諷刺する演藝的な存在を確立しようとした意圖が、演劇とか文學とかに對抗して發生したといふ事實である。

近代のシヨウの中に伍して、萬丈の氣を吐いてゐるレヴュウが、その一點より發足したものであることを先づ我々は十分に記憶して置かねばならない。

併し乍ら、諷刺を目的とする風變りなシヨウである「レヴュウ」は、星霜と共に種々に變化を見せて來た。

一つは、いよいよ鋭く、深く、澁く、その本來の目的たる世相批判を藝術的に行ふべく、小劇場に、酒場

に、進んで行つた。

一つは、諷刺を面白く味はせるために、あまい衣を被せた、その衣の役目を務める唄とか、踊りとか、背景とかが、本來の目的を忘れて、スペクタクル的に、豪華版的にふくれ上つて、現在の大劇場で見るレヴュウの如きものに轉身して行つた。

従つて、「レヴュウ」は、いろいろの形を備へて、現在の世の中に生きて、動いてゐるのである。この様を捕へ、これを分析し、この構成を論議することは、誇張していへば、「瞬間」をのみ論ずることと同じだ。昨日までの結果を考へるに過ぎない。明日のレヴュウがどういふ形をとるか、それは容易に解るものではない。ここでは、その移り變りの烈しいレヴュウの今様の姿を、いくつか、その特色の著しいものだけを擧げて他を推し量つていただく材料の提供をするに止る。

2

第一に擧げる例は、豪華的なレヴュウである。この形式によればレヴュウ本來の目的は、重要視されず、演劇、音楽、舞踊、歌劇、スポーツ、美術等あらゆる種類を綜合的に網羅し、一つの大きなショウに形成するものである。

構成は、大體に於て二部に分け、四十乃至六十場面を含む。全體を通じて筋のあるものと、全然筋のないものと二様ある。

登場者は踊り、歌ふ人氣あるスターが中心となり、それに舞踊家、聲樂家、喜劇役者、曲藝、スポーツの名人、體の美しい女群、踊り子男女のグループ、かかる人々を巧みに配合組合せる。



巴里の「カジノ・ド・パリ」と「フォリ・ベルジュール」が、この形式を採る世界的なレヴュウを見せる。紐育の故フロレンス・ジグフェルド、アール・カロール、ジョーヂ・ホワイト等のレヴュウは、大體、その亞流と見てもよい。倫敦のコ克蘭、伯林のシャレルも一流のレヴュウを組立てるプロデューサーであるがこれは少し特色がある。二人共、獨創的な味を持ち、必しも巴里風を追従しない。

一九三二年より三三年にかけて一年間上演してゐる「フォリ・ベルジュール」の出し物は、「愛のレヴュウ」*「La Revue d'amour」* 二部、五十場面、五スケッチより成る。スターは、フロレルとドレアン。

同じく「カジノ・ド・パリ」は、「田里の喜び」*「La Joie de Paris」* 二部、五十場面で、スターは黒人の歌姫ジョセフィン・ペーカー。

何れも一貫した筋も物語もなく、場面場面の面白さと變化の齒切れのよさを適當にモンタージュして、一つのレヴュウに構成したもの、「巴里の喜び」の主な場面を順序に説明してみると、……

先づ、舞臺一面がバレットで、踊り子全員八十名がそれぞれの繪具となり、縦横に踊り、様々の色彩による美しさを見せる。踊り子が引込むと、畫家が出て、大臣の似顔を舞臺に大きく描いて笑はせる。次ぎは、軽いスケッチで、ヘレナ・ガールズをあしらつて、腕達者な女優ジャンヌ・エルプリングが活躍する。それが終ると大道具大仕掛けで、機械の重壓に耐えかねて死んで行く人間の姿を表現するバレエ、舞踏家スパドリニが中心となり、照明も新しく、いはゆるレヴュウ式近代美を發揮する。それが終ると、アクロバットの舞踊になり、税金取りを扱つた喜劇的なスケッチがあつて、スパドリニが小鳥賣りとなり、スターのペーカーが初登場する古風な豪華な場面となる。次がモンマルトルの人氣者ドランの唄を聞かせ、ペーカーと二重唱をやる。その舞臺が大きく代ると、黒人のジャズバンドが出現、ペーカーが唄ひ且つ踊る。ここで第一部

が終り、第二部は「穀物畑にて」なる踊りと唄の入った芝居から幕が開き、續いて、「異國の鳥」なる南海の小島を背景にした芝居となる。島の金持の妻（ペーカー扮す）が姦通をする。主人の發見するところとなり、結局愛人の代りに妻が殺されるといふ物語、次ぎにはホテルの夜を主題とした寸劇、ペーカー初め腕利き連の競演的一幕、次ぎは、ダンディが活躍するアパッシユ物、引き續いてスパニッシユ物、最後の寸劇はハリウッドの女優が、自分の相手役を定めたく、その候補者を客席から選ぶ。客席から、それぞれ商店の廣告を兼ねた贈物を持った役者が舞臺に上つて笑はせる。最後は「水の不思議」と題する本水を澤山に使つた豪華な舞臺、全員出て、踊つたり、歌つたりして幕が下りる。

毎年の出し物の内容は、スターや好みの變遷で多少の違いこそあれ、巴里の大レヴュウは、右のやうなものであると思つて差支へない。ジョージ・ジャン・ネーザンは、かかる豪華レヴュウを評して、人間の知性を冒瀆し、情緒をかき亂すものと罵倒し、ギルバート・セルデスは、眼に美しく、耳に美しく、更に心を美しく打つものに、レヴュウを成長させねばならぬと擁護してゐる。

3

ここに喜歌劇といふものがある。

古く、傳統的な歌劇から、喜劇風な歌劇が生れ、更にそれから、歌劇の方式を無視したミュージカル・コメデイ（音樂喜劇）が生れた。現今、我々の常に論ずるところの形式は、その最後の形式であり、オペラ論者からは支離滅裂に近いと非難される音樂喜劇を意味するのである。歌劇と舞臺喜劇の混合から一つの調和を生まうとするもので、歌劇形式による喜劇ではない。

この形式は、二十世紀に至つて、盛大になり初めたもので、最近のシヨウの一種である。歌劇の形式をぶち毀したものであり、その餘勢は、ソヴェートのダンチェンコ一派の歌劇革命にまで通するところの意義を持つ。

喜歌劇は、陽氣で、卑俗で、軽い味のものである。誠實なる劇學者の常に排斥して止まない形式である。ネーサンは、「最上の喜歌劇ですら、尙且つ歌劇の孤兒でしかない。」と輕蔑してゐる。

併し、喜歌劇は一部の排斥が強化すればする程、その勢力を世界的に強くして來た。單純な物語を、それを演出する方法は、舞臺喜劇のやり方で、それに、歌と踊りが加はつたものと云ふことが出来る。この卑俗大衆性の成功は、そのシヨウをいよいよ豪華版たらしむる可能性を生み、ここに豪華なレヴュウとの握手が行はれて來たのである。喜歌劇の立場からいへば、喜歌劇にレヴュウの絢爛さを採り入れたもの、と云ふだらうし、又、レヴュウの立場から云へば、物語を追ふレヴュウ形式に進んだもの、と云ふだらう。何れも正しいと云ふことの出来る程、兩者の特色が混合して出来上つた新形式である。

倫敦で大當りをとつた「チュウ・チン・チョウ」などが、その初期に於ける代表的なものであらう。この點に着目して、活路を開いたのが、獨逸のエリク・シャレルである。彼はラインハルトの門下であり、ラインハルトの爲さんとしたこの方面を代つて開拓した新人である。「會議は踊る」「白馬館」等は、何れもかかる豪華喜歌劇の傑作である。英國では異色ある興行者チャールズ・コ克蘭がその代表的演出者、米國ではレビュウ界のナンバー・ワン、フロレンス・ジューグフェルドが、その率ゐるレヴュウ國の外に、「フリー」「リオリタ」をはじめ、彼がこの世を終るまで數多くを作り出してゐる。

一九三三年より四年度にかけ、紐育で最も好評であつた。「ロベelta」を一例にして、レヴュウと喜歌劇と



の合流したショウの説明をしてみると、

これは有名な作詞・脚色者オットー・ハーバツハと作曲家デェローム・カーンを主なスタッフに、マクス・ゴールドンが演出したもの、アメリカの大學のラグビーの選手ジョンが學校を卒業して、巴里で「ロベルタ」なる衣裳店を開いてゐる伯母のところへ遊びに行く。ジョンは、かねがね女優の卵であるソフィーと婚約してゐたが、伯母の衣裳店にデザイナーとして務めてゐるステファニに戀心を覺える。ステファニは、實を云ふとロシアの貴族の娘で、衣裳店の門番は彼女の從兄弟に當る。ジョンは二人の親しいのを、戀愛の仲だと思ひ違ひして煩悶する。ソフィーはそれを知り、嫉妬をして、ジョンと喧嘩ばかりしてゐる。そこへ、伯母が突然に死ぬ。遺産は遺言によりステファニに譲られることになるが、ステファニは、ジョンと協同ならやるが、でなければ、ジョンに悪いから受けぬと云ふ。ソフィーはいよいよ火のやうになつてジョンと争ふ。併し、結局、ジョンの友人で、學生バンドの一員が、ステファニのほんとの心はジョンと一緒にいたいことを知り、ジョンは腹黒いソフィーを棄てて、ステファニと一緒に「ロベルタ」屋の主人となる。

筋はかくの如くに單純なものだが、喜歌劇として殆んど典型的なものといつてよいと思ふ。

場面としてはアメリカの大學寄宿舎、巴里の衣裳店、巴里の酒場、巴里のロシア人だけの集會場等で、大學の寄宿舎では、カレッヂボーイとガールの歌と踊り、衣裳店ではすばらしい美女がすばらしい衣裳を着てのパレードがあり、酒場の特別な雰圍氣、ロシア人達の愉快な踊り等、餘興的な分子が、レヴュウ的に扱はれてゐる。作詞もあまく、曲も美しく、センチメンタルで、色彩が豊富で、一夕の娛樂として、成功を納める要素が完全に含まれてゐる。

かかる大規模な形式によるものは、今後、益々トーキーと相俟つて行はれるべく、それらは常にミュージ



カル・コメディとレヴュウとの混合物であるといふ事實を、野心ある新作家は忘れてはならないと思ふ。

豪華なレヴュウと、大規模な喜歌劇と、何れも、レヴュウ（評論）發生の目的とは異つた進み方を遂げたものについて、説明した。

此の次ぎに出て来るものは、レヴュウ本來の面目を保つてゐるものについてである。

舞臺は必しも豪華絢爛たることを要さぬ。俳優も何百人と出場することは必要でない。音楽にしても、衣裳にしても皆同じである。ただ心利きたる作者と、腕達者な俳優十數名と、そして、選ばれたる客とさへあれば、そこに、古來のレヴュウの味を盛ることが出来るのである。

その代表的なものは巴里の粹人、レヴュウのモリエールと稱されてゐるリップを中心とするレヴュウがある。リップは大劇場のレヴュウをも書くが、彼の主なる職場は、もつと小ぢんまりとした劇場にある。彼は時の政治家を冷笑する。國際聯盟を彌次る。新刊書を罵倒する。米國人を諷刺する。時に大入をとつて滿都の話題となつてゐる映畫や芝居をこき下す。それを悉く、舞臺の上で、歌と芝居にことよせて行ふのである。殊に彼の寸劇の辛辣さは妙を極めてゐる。従つて、彼のレヴュウは殆んどスケッチの連續と云つてもよい。一貫した物語こそないが、一つ一つ獨立した諷刺を積み重ねて、見終ると、現代生活に小氣味よい罵倒的な批判が感じられて、皆々、心氣爽快となるところが、一部の評判を勝ち得てゐるのである。

リップと異つた味で、對立してゐるのは、サシャ・ギトリイである。彼は巴里の最も粹な世界を對照として持てはやされてゐる作者であり、且つ俳優である。リップ程鋭くはないが、もつと洗練され、甘く、美し

い。所謂「ソフィステイケーション」の妙を以て鳴つてゐるギトリイである。小味、繊細な喜歌劇やレヴュウを澤山に書いてゐる。

この種の作者は、氣の利いた方法で、短い時間に演ずる寸劇の作劇術に卓越し、音楽の使ひこなしに、小唄の作者として、十分なる手腕を持つてゐることを必要とする。従つて、苦勞を積んだ、舞臺の實戰でたつき上げた作者であることが、どうしても必要である。アイデアだけ持つてゐる者なら書き得るといふものではないところに面白味があるのである。アイデアの良否が寸劇即ちスケッチの成功不成功の大部分を占めるものだが、その表現がいかに難しいものであるかは、試みて後初めて知ることである。

キャブレエや、極めて小さな、粗末な寄席等で、リップ風のレヴュウを更に小人数、小規模にしたものも行はれてゐる。中には大膽、辛辣な點、リップを凌ぐものもあるが、多くは卑猥、風俗、なものである。「バアレスク」と稱する艶笑味専門のものもある。これらの作は、藝人同志の即興によつて作られるものが大部分である。

5

レヴュウ作者として、更に知らねばならぬことは、レヴュウの限界がどこにあるかと苦しむほど、取材範圍の廣いことである。この意味は、何か特色あるものさへ捕へることが出来れば、いかやうにも、レヴュウ形式に構成出来るといふことである。

例へば、黒人のみのレヴュウがある。スペインの藝術家だけのレヴュウがある。アルゼンチンの藝術家だけのレヴュウもある。黒人のレヴュウとして最も傑出したものは、ジョセフィン・ベーカーがフォリ・ベルヂ

ユールへ出世しない前に形成してゐた團體である。スペイン人達のレヴュウでは、世界的な舞姫たるアルゼンチナをスターとする一團である。これらは、何れも地方色を主眼に組立てられるもので、郷土的な踊りと音楽と、そして、特色ある物語を劇に仕組むところに魅力があるのである。

その意味からいへば、日本の「少女歌劇」はやはり特色あるレヴュウだといふことが出来る。少女ばかりが出演するレヴュウなどは、レヴュウでない、とする議論もあるが、これは一知半解の言であり、立派にレヴュウ形式を備へ、少女だけで作り上げるといふ特色さへ持つてゐるものだとも考へられる。寶塚のレヴュウも松竹のレヴュウも大體、大レヴュウの風を眞似てゐると考へることが出来る。中には殆んど海外そのまを模寫することさへある。寶塚は物語のあるレヴュウ、喜歌劇とレヴュウとをまぜた形式を主として採用してゐる。松竹は比較的に大レヴュウの筋のないものを多く採用してゐたが、この頃は物語を含むものにも手をつけて來た。

此の兩者は何れも小女優連を以て構成してゐる關係上、物語は徒らに、甘く美しい感傷主義よりも出づることは困難であり、レヴュウ特有の突き込んだ諷刺を入れることなどは思ひもよらぬことである。誠に他愛ないファンタジイの範圍に限定されてゐる怨みがある。

だから、何れも立派な大レヴュウの形式を踏んでゐるにせよ、その魅力は一部に限られ、決してレヴュウとしての大衆性を完全に發揮してゐるものとは考へられない。ここに、男、女優合同の、本格的なレヴュウ舞臺を日本でも作り出したい希望が次第に多くなつて來る原因がある。

エノケン一座が、比較的に確固たる地盤を有ち續けてゐるのも、さうした要求を満すところが他にないからである。エノケン一座は、まだレヴュウとしては、その形を完全にまとめてはゐない。喜劇と、喜歌劇と

レヴュエとの、何れにもつかぬ、消極的な、過渡期的な線に迷つてゐるものと見ることが出来る。そこに、エノケンのための作者の活躍の餘地が残されてゐる。

リップの面影を強めて日本で求めるなら、それは「ムーラン・ルージュ」一座の狂言の中に、時々發見することが出来るかも知れない。この方面に道を開いて行くことは、野心ある作者にとつて、極めて有望なやうに思はれる。



## ラヂオ・ドラマの構成と技術——仲木貞一

## 特異なる藝術性

ラヂオ・ドラマは、その種類から云つて、矢張り劇の部類に屬する物であるが、舞臺劇と云ひ、映畫劇と云ひ、いづれも視覺に訴へる事を主な目的としてゐるのに、ラヂオ・ドラマだけは、絶対に聽覺にのみ訴へかける物であると云ふ點で、絶對的に異色ある物である。と同時に、藝術の分野に登録してからまだ日が淺く、最も新しい藝術であるが故に、他の先進の兄弟藝術に比すると、未完成未熟練の點の多いのは、蓋し已を得ぬ事であらう。その代りに、全然新しい未開の地を切り開いて行く事になるのであるから、この藝術境に足を踏み入れる者に取つては、其處に云ふに云へぬ開拓者の悦び、希望の楽しみが十二分にあると云ふ事が出來やう。

然しながら、此處に考へに入れておく可き事は、曾ての映畫劇は、全然無聲無音で、全く視覺にのみ依りかゝつた藝術であつた。然もこの視覺化のみを巧みに利用して、其處に獨特の新藝術境を開拓したのであつた。けれども科學の進歩は、トーキーの發明を齎らして、無聲無音の映畫に聲と音とを賦與して、其所に新しい又別個のトーキー映畫劇なる一種の藝術を創り出すに至つた。即ち、視覺聽覺を同時に使用し得る物で

あるが故に、常に舞臺劇の模寫が完全に行へると云ふ理由の下に、當然舞臺劇の奴隸に墮するであらうと思はれたのが、斷然舊藝術には挑戰的態度を執つて、全然別個の新藝術を樹立した。これと同じやうに、今や完成の域に急速度で進みつゝあるテレヴィジンは、視覺と聽覺とを、同時に利用し得られる新藝術なのである。これ亦舞臺劇の模寫を、トーキーよりも一層自由に行ひ得られる物であるが故に、舞臺劇の奴隸になり得る可能性は十分にあるとは云へ、トーキーと同じやうに、これも亦全然舞臺劇とは別個の新藝術になり得る物と十分に推察出来るのである。トーキー映畫劇とテレヴィジョンとは、かうした意味で將に對蹠的新藝術であると云へやう。然らば、このテレヴィジョンの構成如何と云ふ問題に當然入るが、それは彼のトーキー映畫劇が、その根本の構成方法に依て、從來の無聲映畫劇に大部分據つて居ると同様、これ亦今日のラヂオ・ドラマの構成要素を基礎とする事は、最も明かな事實である。故に、今後完成するであらうテレヴィジョンも亦大體ラヂオ・ドラマの方則に従ふ可き物と斷定して差支え無からうかと思ふのである。

### 大衆的藝術

視覺と聽覺とを主なる感受機械として其處に成り立つ劇なる物を、視覺又聽覺只一つにのみ依つて成り立たせようとするのであるから、其處には特別なる構成方法と技術とが必要とされて來るのである。即ち只一つの物のみを心棒として、他には何等の感覺の力を直接には借りない、が然し、他の感覺を想像に於て刺戟し利用する事は、異常な物である。即ち、他の感覺を想像に於て強く大きく刺戟するやうに劇の構成を考へると云ふ事が、その眼目となるのである。普通一般の劇の構成と違ふのは、此處なのである。

元來、藝術は、劇は、自然を材料として、第二の自然を人生を創造した物である。人間の創造本能の現は

れである。と同時に、人間に本來備はつてゐる模倣本能の現はれでもあるのだ。この模倣本能は、誰にも最も容易に受け入れられる所謂大衆向きの物で、自然の模寫を放れた象徴的な様式化された物程、特別の教養と藝術的訓練を受けた者にでなければ、藝術的快感を與へ得ない物である。即ち非大衆性の特殊性を持つ藝術と云ふ事になるのである。其所で、ラヂオ・ドラマは、何方の藝術かと云ふと、云はずと知れた最も大衆的の物であるが故に、甚だ自然模寫を取入れる傾向が強く、極く特殊の場合にのみ、少數藝術鑑賞家の爲の放送を行ふのである。

### 美假象を作ること

舞臺劇をその儘ラヂオに依つて聴覺に訴へる事が出来る。更に落語、講談、講釋、物語、義太夫、淨瑠璃等劇的要素を帯びる物何れも皆ラヂオで聴かせる事が出来るが、此等は只聴いたゞけよりも、見ながら聴いた方が、より効果的なのである。此等には、皆視覺的要素が十二分に備はつてゐるからである。ラヂオ・ドラマは此等とは違つて、只單に聴くだけで、十分に美の假象の持てる物でなくてはならない。其處に特別な構成法と技巧とを要する。藝術家の頭で拵へ上げられた藝術品は、決して其の自然でも人間でもないと知りつゝ、その藝術に接してゐる間は、それを眞の自然なり人生なりと想つて、感嘆したり泣いたり笑つたりするのである。つまり偽はりの物と知りつゝ、それに欺かれて快感を持つのである。自己欺瞞の喜悅が藝術であるとも云へるのである。藝術家が想像して作つた物に暗示されて、鑑賞者は各位己れが好む儘の想像をして、創造をして、第二の自然なり人生なりを幻想中に作り、自分をその中に住み込ませて、第三者として、なく自分がその主人公となり、密接な關係者として特別な心の働きを示すその作用を、美の假象を作ると云



ひ、その中に入つてゐる自己を現實の我に對して假の我と名付ける。忘我無我三昧の境等と云ふのは、皆これであつて、法悦に入つて無我の境地に入る宗教的のエクスタシーと略同じ心理狀態の物と云へやう。更にその假我が假象の中から顔を出して、現實世界を振返つて假の世界との比較を行ひ、實我を省る等の心的作用も亦働くが、然うした複雑な藝術的心理作用の事は除くとして、ラヂオ・ドラマは、凡ての聴取者に對して最も快い美の假象を與へ得るやうに作られなくてはならない。

### 印象を強く長くすること

一般大衆殊に生活にあえぎ勞れてゐる者達は、成るだけ智的勞力を少くして、容易に美假象を創造し得る事を望み、有閑の智識階級、智的遊戲に迄も馴れてゐる人々は、象徴的な暗示に依つて、智的活動を十分に行つて、そして、美假象を創る事に快感を持つものである。例へば、墨筆を數本走らした物で富士山を想像し、眼から一尺も前に手を横へた能の科介しやうけいを見て、泣いてゐるのだと感ずる事等は相當智的勞力を要するのである。純寫實の物は誰にも容易に物其物を感得させる事が出来る。文字を通じて内容を知る事も亦可なり智的勞力である。文字でも象形文字よりは、符號文字は一層内容を掴むのに骨が折れる。繪畫は其處へ行くと直覺で物其物を知らせてくれる。言語は更に直接にその内容を知らせてくれる。然も繪畫彫刻や文字以上に感情を強く刺戟してくれる。感情を動かす點に於ては、音樂藝術に甚だ近い物と云ふ事が出来やう。然もそれは現實の音と言語とから大體成立つてゐる。頗る寫實的の物である。故に、誰にも容易に美假象を持たせ得る強味を持つて居ると同時に、眼から入る藝術の如くに印象が明確に物其物の通りに強く長く残らないと云ふ恨みはある。眼は奥が頭の骨で閉がつてゐるが、耳は右から左へと抜けてゐるから、耳から入つた



物は抜けてしまふと、西洋の或人が云つた言葉が思ひ出される次第である。この抜け易い忘れられ易い音や言葉強く長く頭に残させるやうにするのが、ラヂオ・ドラマを書く人の腕である。良き音楽は、聞いた後數年経つても、頭の中にその筋や拍子が残つてゐて、思はず一人で口の中で口ずさむやうに、ラヂオ・ドラマも亦何日迄も頭の中で芝居をしてゐるやうでなければ、上乘の物と云へなからう。

ラヂオ・ドラマは純粹に自然の音や言葉を模倣する所から始まる。映畫が自然模寫を基とするのと全然同じである。双方共に自然を寫した斷片を綴合はした物と云ふ事が出來やう。映畫ではこの切繼ぎはぎ合はせの方法をモンターヂュと云つてゐるが、それは組立てる事であつて、音や語の組立てと同様に、その組立て方即ち構成法の如何によつて、印象にも残れば面白くもなるのである。その仕事を巧みにするのが良き藝術家と云ふ事が出来る。

### 構成の方法

藝術を構成するには凡て法則に従つて必要な要素を定めなくてはならない。ラヂオ・ドラマを作る上に於ても法則が大體あつて必要な要素を四つと定める事が出来る。

第一は、統一である。内容に統一が無ければ何等の感銘も起らない。例へば、親孝行の事柄を扱つてゐるかと思ふと、次にヒマラヤ山上で遊んでゐる等と云ふのは無統一である。但しこれが有機的に結合されれば統一が生れる。即ち感心な孝子が勞かれて夢を見て、ヒマラヤ山に遊びに行つたとすれば立派な統一が生れて来る。形式に於ての統一は、初め文章語で終りが會話語であつたりしては無統一である。但し、主人公の心境が變化して、堅苦しい人間が急に柔かになつたと云ふ氣持を示す手段として、堅苦しい言葉から碎け

た言葉に移ると云ふ事はあり得る。これは内容に従つて外形が變化されたもので、これ亦有機的に理由のある事でなくてはならない。

第二は、均整である。つり合ひの取れてゐる事は、目に見る空間藝術にばかりでなく、無形の藝術にも亦必要である。例へば、善人を示さうとする時には、悪人を對照に出したり、強い人間を示す時に、弱い小さな人間を大勢出したりするのは、それは、劍術の巧い者に大勢の者がかゝつて行くチャンバラ映畫を人々が見て喜ぶのと同様、其處に巧みなつり合ひが出來てゐる事を快く思ふのである。内容のつり合ひと共に形式の上からもつり合ひが必要で、言葉や音や調子で、均整の巧みに取れてゐる物程人々に快感を與へる。

第三は、強調である。調子を強めること。必要と思ふ部分を他の部分と違ふやうに目立たせること、つづを立てることである。自然にもそれはある。驚いた時に女の叫ぶ「アレー」等はそれであるが、これを人爲的に作者が巧に縦横に使ひこなせるやうになれば、彼は立派な一人前の作者である。與へられた文章を読む場合に於ても、只單にその意味の分るやうに讀むのなら誰にでも出來るが、肝腎と思ふ箇所を強く又は弱く又は調子を張つて讀むと云ふやうなことは、熟練した者が相當頭を使つて初めて出來る業である。目に訴へる映畫に於て、『カリガリ博士』と云ふ表現主義の作物では、警察署の巡查が、机よりも高い椅子に腰をかけた、井戸の底を覗くやうな形をして人民と應對してゐる場面があつたが、これは、警官と云ふ物が高い所から人民を睨みつけてゐる怖い物だと云ふ意味を、斯うした極端な不自然な形式で示したのであつた。藝術は自然を素材とはするけれども自然をその儘に敷寫したり、採用したりはしない。我々の日常の對話とても朝起きてから寝る迄には随分下らない無駄な事を喋つてゐる。これをその儘寫眞機でゝも取つたなら立派な寫實的の劇になるかと思つたら大間違ひである。自然に話されてゐる言葉の内、必要と思はれる部分だけを取

り集めたり、自然には決して口にされないやうな言葉をわざと作り上げるのである。そして、更にもつと重要と思ふ部分を際立たせる爲に、不自然でも何でもかまはない、人々に強く感じられるやうな詞又は云ひ廻はし文句等を拵へ上げるのである。又は肝要と思はれる言葉を二度三度わざと繰り返して云はせると云ふやうな方法を取る。又は重要な人物を仲々初めから出して來ないで、噂ばかりさせておいて、そして、人々がその人物はどんな人間だらうと興味が十分乗つて來た時に、初めて顔を出させると云ふやり方等もある。有名なモリエールの最大傑作『タルチューフ』等がそれである。三幕目迄は、この主人公を一度も登場させないのである。凡て人は平坦を嫌ふ、一本筋を嫌ふ。所々に高い山のある事を悦ぶものである。だからして、内容からばかりでなく、外形から云つても、所々にこの強い調子の個所がないと、雨垂でも聞いてゐるやうに飽きてしまふ。

第四は、律動である。世の中はリズムに支配されてゐると云つてもいゝ程、リズムは人々の心を左右するものだ。人間ばかりでなく、神も亦リズムには敵はない、だらうと原始人は考へて、神前で律動の多い踊と歌とを演じて、祈願を籠めたり謝意を表したりしたものだ。動物も亦律動に支配されて、沙漠を歩く駱駝は首に吊つた鈴の音に瞞されて、勞れを忘れて果しもなく歩いて行くのだ。音楽はリズムからなつてゐると云つてもいゝ程だ。ラヂオ・ドラマを快く面白く聞かせるにはリズムを澤山入れ、ばいゝ。更に又内容を強調する爲に、疊句のやうに度々繰返して必要な詞を律動をつけて喋らせると云ふ方法もある。

### 劇としての形式

ラヂオ・ドラマは劇の一部であるが故に、劇としての形式は當然備へなくてはならない。然らば劇とは何



ぞやと云ふ問題になるが、それは、他の部分で十分に説明されるであらうが、要するに、二つ以上の力の争ひを描いた物と云へばよからう。その最も低級なそして力強い物は肉體的の争ひを示した物で、精神的の争ひ、無形の争ひを示した物は高級の劇と云ふ事が出来る。更に争つてゐる様子が少しもなく、只二つ以上違つた物が其處に並んでゐるのがある。有名なメーテルリンクの「闖入者」と云ふ劇は、死にかけてゐる老人が只黙つて凝つとランプを見詰めてゐるだけである。これが何うして劇になるかと云ふと、ランプは運命の象徴であつて、運命の前にさらされてゐる弱い人間を示した物である。即ち運命對人間の目に見えぬ恐ろしい強い争ひを象徴して見せた物だと、學者は説明をする。即ち只ぼんやり見たゞけでは何處に争ひがあるか分らない、よくよく考へて見て初めて目に見えぬ大きな争ひのある事を、見物人又は讀者の方で、感得するのである。だから、かうした劇に興味を持つことは、可なり智的勞力を要する。ラヂオ・ドラマのやうな極く大衆的の物にはこの種の物は向かない。又、グランビル・バーカーと云ふ英國の劇作者の物には、様々の人物が出て來て、様々の事を勝手にしたり喋つたりする劇があるが、これも亦様々な對照を示したゞけの物で、様々の物の争ひはないが、少しづゝの差異を基にして見物又は讀者が勝手に或葛藤をその間に創り出すのである。かうした物も亦ラヂオには向かない。

争ひ又は葛藤が何故劇には必要かと云ふと、人間は本能的に争鬭を好むものである。葛藤のある所には必ず興味が湧く。更に其處から様々の事件が展開して行き、はらはらさせられるやうな局面も生じて來ると期待する爲に、人々は益々先きを期待するのである。小説も勿論このサスペンスによつて讀者をつる事を目的としてゐるが、小説には心理描寫と云ふ武器がある。劇よりもこれは自由で微細に行へる。芝居は小説を讀むのと違つて多數と一緒に見物するが故に、この繊細な心理描寫を味ふ氣持が容易に湧いて來ないが、ラ



デオ・ドラマは、一人でも聞く事の出来るものであつて、心理描寫はよく感得出来るものなのである。だから、普通の劇のやうにサスペンス即ち懸念を持たせるやうに仕組むと同時に、小説のやうに心理描寫を十分に行ふ事の出来ると思ふ利得があるのである。様々の出来事を有機的に繋いで行くメーテルリンクの『青い鳥』のやうな珠を絲につなぐが如き珠絲式戲曲と云ふ物と、様々な事件を綯ひ交ぜにして行く『ハムレット』のやうな索條式戲曲と云ふ物とに大體區別出来るが、珠絲式は容易で索條式は難かしいが、然しこの方は力強い。珠絲式に似た物に「ラデオ風景」と云ふ物がある。これは、市井の情景をスケッチしたやうな物で、主人公の無い物すらもある。

### 諸々の注意

ラデオは耳のみを使ふが故に、注意を一個所に集中出来る得はあるが、それだけ聴く人を勞らせる故に、精々三四十分以内で、そのドラマは終らなくてはならない。従つて、白は出來るだけ要約して一言たりとも無用と思はれる事は云はしてはならない。(平均四百字は二分を要する)

只神經を刺戟するばかりでなく、快感を必ず與へる必要があるが故に、音樂的要素を合理的に内容に調和させて出来るだけ多分に取入れる必要がある。自然音もその通りである。

音はその位置と方向とが分らない。即ちどつちから必要の人物が來るのか、聲をかけてゐるのか等はさつぱり分らないから、必要のある場合には詞でもつて、音や聲の場所方向等を巧みに説明すると、印象がはつきりする。

場面の轉換は、映畫よりも最つと自由で迅速である。従つて、時がどう變らうと、所が何所へ飛ばうと勝

手放題であるが、時と所との明示が十分でない、混亂して聴く人の心をみだすから、十分に注意する必要がある。更に又心臓の鼓動とか、キスの音とかも自由に示す事が出来るから、小説や劇と違つた新しい境地を開く事も出来るのである。

語られてゐる言葉が、聞いた瞬間にその内容を掴む事が出来ないで、その詞を示す文字の形を目に浮べてそれからその詞の内容を會得するやうでは、急速度で進み行く次の詞を聴き害つて全體の感じをすつかりこはしてしまふ事となる。だから、文字を想はせる必要がある場合を除いては、斷じて耳に聞く詞は文字を想起せしめないで済むやうな詞を撰ぶ可きである。劇は小説と違つて、決して文字を表現の媒介物とする物でない事は分りきつた事でありながら、文字の親しみを多く持つ人々には、間々この錯過があつて、甚しい失敗を招く事がある。福澤翁が演説の草稿を必ず女中に讀んで聞かせたと云ふ話しは他の意味でゝもあるが、劇の白<sup>セリフ</sup>を耳に快く聞かせると云ふ意味で、書いた物を口にしてみる事は、無益ではなからう。

小説では會話以外に地の文と云つて、心理や情景やその他一際を説明する文章が必ずある。普通の劇に於ては絶對にないが、日本の舊劇の義太夫や能に於ける地謡はこれに類する。映畫に於ける辯士の説明も亦日本獨特ながら、この種類の物であつた。所で、ラヂオ・ドラマに於ては、これが自由に使へる。これの有効な使ひ方によつて、このドラマは生きるとも云へるのである。彼の謡曲や義太夫の地の文や小説の説明文が獨立しても立派な文學であり、聽いて快い物であると同様、ラヂオに於て亦會話其物よりも價值多き場合が無いとは絶對に云へないのである。然も、これによつてだらだらした會話を省略し、情景情緒をかもし出すにどれだけの助けとなるか計り知れないのである。又會話だけでは、事實どうしてもはつきりした概念を得られない場合が多い。然うした時に説明の詞を持つて明確に概念を與へることも自由に出来るのである。

又聽覺ばかりでなく、視覺を借りて、はつきりした印象を與へようとするのが常である。それをとがむ可きではない、が然し、他の感覺の力を借りないで、聽覺それ自身のみで十分其處に幻想を持たせる事が出来ればこの上ない事である。英國のラヂオ・ドラマに炭坑内部での出來事を取扱つた物があつた。かうした内容其物から聽覺其物ばかりで十分に美の假象を形作り得る物を撰ぶ事も亦必要である。

## シナリオの構成——六章修

——主としてトーキーに就いて

トーキーは何と云つても、映畫界の革命兒となつて了つた。その初期にあつては、それが非映畫的であるとか、或は單なる舞臺の模倣に過ぎないとか、兎角の批評はあつたものの、矢張りものを云ふ映畫が、言葉のない啞の映畫より面白くない筈はない。

今やトーキー時代となつて、サイレント時代との間には實に劃然たる相違を示すに至つた。

そして今も尙、種々なる理由——營業政策とか、資本關係なぞ——に依つて、相變らず製作は續けられてゐる無聲映畫にあつてさへも、その脚色技巧、監督手法の中に如何に多くの、トーキー的テクニックが用ひられるやうになつたことであらうか。

トーキーシナリオに就いて、サイレントのシナリオとの比較對照を試みつつ、研究してみたい。

シナリオを決定するものは、常にその原作である。素材である。

情緒テンメンたるラヴ・ロマンス、それは多く「小唄もの」と呼ばれる範疇に屬するものであるが、明朗快活な「スポーツもの」「學生もの」と全然同一な態度で、この二つのものの脚色は出來ない。

「小唄もの」を脚色するには、それに最も適當した手法がある如く、「學生もの」の脚色にも、又別個の手



法の存するを忘れてはならない。

では、トーキーになつて、これが扱ふ素材が、サイレントが嘗て扱つて來た素材に對して如何なる相違があるか。

第一には、トーキーの場合、サイレントに比して素材の範圍が廣くなつて來た。

第二には、同様にして素材の範圍が深くなつて來た様に思ふのである。

例へば島津保次郎氏監督の「嵐の中の處女」「隣の八重ちゃん」の如き、淡々たる市井の一少女の心理過程はトーキーあることによつて、あれだけ生々しく、あれだけ効果的に描寫出來たのである。

野村浩將氏監督の「嫁入り前」「嬉しい頃」「新婚旅行」の如き、一聯の花嫁シリーズと稱する作品も、あの甘い、惱しい音聲と云ふものがなかつたなら、何等の興趣もひかないであらう。

又山本有三氏原作五所平之介氏監督の「生きとし生けるもの」にあつても、山本有三氏の藝術の深さは、トーキーなかりせば到底表現し得ぬ所であらう。

即ち、如何に完璧な文藝作品も、如何に興味多きストーリーも、如何にリアルな生活様式も、それが從來の所謂無聲映畫的でない物語りであつたならば、映畫化することは出來なかつたのである。

トーキーがはじめてそれを可能にすることが出來たのである。

かくの如く、トーキーはサイレントに比し、その素材に於て更に廣く、更に深く取材することが出来るやうになつた。

然し、それは決して無制限に擴大した譯ではない。

トーキーも勿論、映畫の新らしき一形式である故に、その素材は如何なる場合に於ても「映畫的」でなけ

ればならない。

従來の所謂、無聲映畫的でない迄も、すくなくとも、トーキー映畫的な原作も得なければならぬ。文藝作品の映畫化に於て、往々、その原作の優秀なるにかかはらず、映畫となつての失敗作に終る場合も少しとしない。

それは思ふに、製作者がその原作の重壓に押しひしがれて、非映畫的な事件、挿話などを整理し得ず、場面の推移や、人物の配置、事件の組み立てを唯原作の構成の儘に取り入れて、その筋書のみを不用意に脚色した場合であつて、原作の魂は失はれ、その主題や概念はメチャメチャになり、所謂「原作に忠實に」とひたすらに願ひ乍ら、結果は「原作を冒瀆する」の醜態に墮して了ふのである。

「生きとし生けるもの」にあつても、その原作はブルジョアの社會とプロレタリアの社會とに、同時に起つた事件を對照的に描寫したものである。が、伏見晁氏の脚色は思ひ切つてブルジョア側に於ける挿話を割愛し諫早の事件を中心に描寫してゐるのである。

では、何が一番トーキー映畫的か。

此の疑問に答ふるものは第一に、生活に即したものの、即ち、リアル・テイ（現實性）であると、私は信ずるのである。

無聲映畫は確に、我々が暗い觀覽席でスクリーンの上に戯れる光と影の交錯によつて、結ばれる或る種の夢ではなかつたらうか。

喧騒と雑踏たるべき市街を、飛び廻り、しゃべり散らす人間、そこには然し音もなく、聲もないとすれば、我々は現實の人間、現實の社會を感じる前に何かしら夢の世界とそこに住む幽靈を感じるのである。

之に音と聲を附加する事が、即ち、血と肉とを與へることになる。生きた現實の人間を感ずることになるのである。

「隣の八重ちゃん」に於て、大日方傳と逢初夢子が囁き合ひ、逢初が處女らしく、クックッと含み笑ひをする場面がある。

かうした簡単な仕組みでさへも、トーカー以外には、絶対にその眞實性を持つてはゐない。

例へば、演劇の場合に於て、舞臺では逢初の女學生役が、大日方の大學生役に何か囁く、大日方が囁き返す、そして逢初が含み笑ひをする。が舞臺での囁きは決して、眞實の囁きではない。別なものである。非常に特殊な音聲である。囁かれる言葉は觀客に理解されなければならない。

恐らく舞臺の上で眞實の自然の囁きを使用するとすれば、觀客席の第二列以後では、絶対に聞きとる事を得ないであらう。

それは舞臺的に修鍊のある俳優が、相手役の耳元で、長年の經驗によつて、或る種の音聲（それは自然の囁きとは全く別個のものである）を語る事によつて、我々の心の中に、自然の囁きが傳へると同じやうな感じを起さしむるのである。

クックッと云ふ含み笑ひも同様で、生理的な自然の笑ひではなく、舞臺上にのみ可能な技藝的な技巧によるもので、それによつて我々の心に、含み笑ひと同様な感じを引き起させるに過ぎない。

かくの如く演劇に於ける、囁きとか、含み笑ひとか、ため息とか、咳とか、口笛とか、鼻歌とか、そして白せりふにあつても、トーカーによつて再現されたそれらのものの持つ現實性には、はるかに及ばない。

然もトーカーにあつては、觀客席の最後の列のものにも、眞實の囁き、自然の笑ひ、自然の白せりふを聞かせる

事が出来るのである。

サイレント映畫に於て、嘗て我々は、グリフィスに依つて「大寫」の發見を獲得した。

この以後我々は如何なる場所へも、カメラを突撃し、如何なるものをも描寫し得ることとなつた。同様にトーキーにあつても、我々は「音の大寫」を知り、マイクは如何なる場所へも突撃し、如何なる音をも再現してやまない。

冬の固い雪を踏みくだく、ザクザクとした音、別荘の暖爐にくべるために焚木を折る音、子供が踏み破つて溺れかかつてゐる氷を打破る音、大きなトラックアが雪の上を踏みしめて行く音、孤り默想に耽る獨房の囚人の前を去來する看守の靴の音……等、あらゆる現實的な音響はトーキーによつて始めてその再現は可能となつた。

かくの如くトーキーは、從來の藝術とは、比較する事の出来ない現實性をもたらし來た以上、その取材する素材が、何よりも先づ現實性<sup>リアリティ</sup>に立脚しなければならないのは論をまたない處である。

如何なる場合が、然らば、現實的<sup>リアル</sup>であるかその一つの要素として

一、劇中の人物が、眞に生きた人間であること、従つて、その人物が常に我々の親しむべき人間であること。

を擧げたい。往々にして我々は、豫め組み立てた、筋や事件<sup>プロットシチュエーション</sup>に従つて、人物の性格を我々の御都合主義に歪めること、即ち人物をして作者の傀儡たらしむことが多い。

かかる事は映畫の迫眞力を弱め、ひいてはユーモアもペースも全然きかず、クライマックスは全く不自然となり、映畫全體の感銘を損ねるものである。



作者は美しい心と、素朴な感情とで、作中の人物を愛して行かねばならない。愛と純情——この二つのものこそ我々をして物の真髓を直視せしめ、本當の人間の姿を心に映して呉れるものである。それ故にこそ、作中の人物は血と肉とを持つた眞實の人間として眞の人生を生活する譯である。

二、人間として、最も悲しむべきことや、最も愉快なことが描かれて居り、然も、あり得べき事件が當然に起ること。

第一の性格描寫を「人生への愛」と云ふ泉からコンコンとつきせす湧き出る清水に例へるならば、自然に溢れ流れて或は岩にせかれ、或は淵に淀み、時に瀑布となつて懸崖にかかる谷川の水は、丁度この第二の場合に相當する事が出來よう。

劇の構成、事件の配列、筋の立て方などは、人物が生きてゐることによつて、自ら生れて來るものである。無理に計畫され、無理に組立てられたものではない。人物が何かの事件に遭遇すれば、其處に企ま<sup>シチュエーション</sup>ずして葛藤が生じ、そしてそれが次第に高調し變化して、危機となり、更にクライマックスとなり、自然の結末が與へられて行く。丁度これは自然の法則に従つて、泉の水が溢れ出て谷川となつて流れ行くが如く、作者の勝手氣儘に歪曲し得ない處のものである。

然し乍ら、このトーキー映畫のリアリズムと云ふ問題も、簡單に一朝一夕の間に出來上つたものではない。辿るべき路を辿り、ふむ可き經路をふんで來た結果であつて、それはトーキーの發達史を顧れば分明である。アメリカでトーキーが發明されて以來、今日までの發達に四つの異つた段階を定める事が出来る。勿論その段階は、劃然と系統的に配列してゐる譯ではなく、互に相交錯し合つてはゐるのであるが。

その第一の段階は、音楽隊、乃至之に準ずる唄歌ひを主題としたもので、映畫に音を取り入れた以上、最

も速に思ひ付き、最も手近に運ぶ仕事だからである。

例へば「ジャズ・シンガー」「シンギング・フル」「ブロードウェイ・メロディ」「レヴェウの巴里子」等の如きもので、日本に於ても、藤原義江氏を拉し來つて「ふるさと」を製作してゐるのである。

それ等は一様に、全體の筋とはさまで緊密な關係のないのかかはらず、凡てそれが可能である限り、何時、如何なる處へも、主題歌或は主人公の俳優のお得意とする唄を挿入してゐるのである。

確に最初は、この方法は、觀客を喜ばせはした。が、次第に同型の映畫が製作されて、同じ様な主人公が同じ様な唄を、然も必ず同じ様に或は放送局に、或は音樂會に、或は又、舞臺に於て、歌ひまくるクライマックスを現出する。その結果觀客は之に食傷して了ふ。

同時に又、挿入歌と云ふものは——それがたとへ藝術的には如何に高く評價されるやうに歌はれやうとも——疑もなく停滯的な要素を劇の流の中にもたらすのである。

この第一の段階から、第二のオペラ、乃至レヴェウのトキー化に移り行く事は極めて自然である。これは疑ひもなく姉妹の關係にあるからである。この段階に屬するものは「リオ・リタ」「ハリウッド・レヴェウ」「パラマウント・オン・パレド」等である。

オペラ乃至レヴェウの舞臺には、莫大な費用をかけて演出され、然も殆どそれは大都會の大劇場に限られてゐる爲に、入場料もかさみ、一般人には手輕に見ることの出来ない場合が多い。かかる欲求を容易に満して呉れるものが、トキーのメカニズムであつた。一度び此の方法に依つて映畫化しておけば、如何なるオペラ、乃至レヴェウといへども、之を如何なる地方に於ても鑑賞し得る便宜を持つてゐた。大規模な舞臺面、陶然たるオーケストラ、絢爛眼を奪ふ豪華な衣裳、踊り唄ふは當代一流の藝人——然もかかる映畫に於ては

往々、天然色を以て美しく彩られてゐる。かかる映畫が一般大衆の娛樂として喜ばれたと云ふことも、一理はある譯である。然しこれとて第一段階のものと同じく、數多く製作されて行く間には、殆ど同型となり、オペラやレヴュウの在來の型を踏襲したもので何等の新味も示さず、あまりに舞臺的に傾いて、カンジンな「映畫的」要素を失つて來た。悪く云へば、最初のコケオドシの間こそ珍重されたものの、次第に大衆に好かれて來たのも、その性質上やむを得ない。

勿論以上の第一段階第二段階に於て、例へば、シャリヤーピン主演の「ドン・キホーテ」とか、ルビッチとシュバリエのコンビによる一聯のオペレット映畫とかは、共にその主演者が第一流の音楽家であり、レコード以外には容易に我が國に於て鑑賞出來ないものであり、製作者も努めて主演者の藝術を尊重すると同時に、映畫全體の感銘を失はざる様努力してゐる結果、相當の成績を収めてゐる事は疑ひない。

この唄と踊の華やかな第一乃至第二の段階について、現れた第三の段階に於ては、前者の反動とも云ふ可きか、視覺的な要素を殆ど全く壓迫して、徹頭徹尾言葉がスクリーンを支配するに至つた。舞臺劇のトーキー化がこれである。

映畫誕生の初期に於ては、その素材の大部分を有名無名の舞臺劇に仰ぎ、映畫は唯お芝居の代用品たることに甘んじてゐた時代があつた。が、次第に映畫はそれ自身の路を切り開いて行くに従つて、舞臺劇の映畫化と云ふ事よりも、むしろ小説の映畫化と云ふ事が多くなり、更に進んで映畫はそれ自身のオリヂナル・ストーリーに依つて製作される様になつたのである。蓋し、舞臺劇は概して白が主で、動きが従であると云ふ有様で、映畫の根本問題たる動きの重要性、即ち視覺に訴へて劇を描寫すると云ふ特徴に相反するものであるからである。



かくして映畫は——サイレント映畫——はその藝術的最高峯に達してゐたのである。

而して歴史は繰り返す。

映畫が音を獲得して、唄と踊、レヴュウ等のトーキー化に次いで、再びこの舞臺劇のトーキー化の時代が來たのである。

この範疇に屬するものとしては、アレクサンダー・ピソン原作の「マダムX」R・C・シェリフ原作の「旅路の終り」パリー卿原作の「七日間の休暇」ユージン・オニール原作の「アンナ・クリステイ」等がある。我が國でも野村芳亭氏によつて、新派の當り狂言、泉鏡花氏の「婦系圖」のトーキー化を試み、尙「不如歸」のトーキー化も二種類に及んでゐる。

かかる、百パーセント白を主とした、トーキーに於ては、前述の如く、映畫のみの持つ特徴が没却された。映畫は長年の間に演劇のドラマツルギーから解放され、時間、ことに場所の點に於て、拘束されることなく、瀟灑にして然も、圓滑なる場面轉換、快適にしてスピーデーなるテンポと云つた風に、その独自のキネマツルギーを誇つてゐたのである。然るにこの段階の舞臺劇のトーキー化に於ては、再び逆戻りして、時間及場所の統一に對する古い法則に支配されて、場面轉換の圓滑を缺いて、劇全體を鈍重ならしめ、白の過重に壓迫されて、スピーデーなるテンポを損ふに至つたのである。即ち音を征服せんと欲して反對に音に征服されて了つたのである。

此處に於て漸く我々は、トーキー映畫に於ける、リアリズムと云ふ第四段階——これは即ち現段階であつて——トーキー映畫の本道であると信するのであるが、——この段階に達する事が出来るのである。

この段階に於ては、聽覺——音——を偏重することなく、視覺——繪——を偏重することもない。繪と



音とは渾然として融合し、同化して、一種微妙なる効果を擧げてゐるのである。

我々はトーキー映畫に於ては如何なる場面も、如何なる一カット、一カットに至るまで、音を伴はねばならぬ、と云ふ錯覺に往々にして陷入することが多い。然しこの段階に於ては、又、此の段階に於てこそ、我々は沈黙——無音——の貴さを知ることが出来るのである。トーキー映畫の聽覺はそこで知られなかつた可能性——臺臺劇に於てはこれ程の効果をどうしても持ち得なかつた——即ち沈黙、あの神經を磨りへらすやうな無音の効果をもたらした。

「モロッコ」を見るがいい。あの簡潔な、然も明瞭な白<sup>せりふ</sup>。そして不意に息詰るやうな深い沈黙。この沈黙は却つて次の白の簡潔さを増し、迫力を強める。

又、此の段階に於ては、我々は徒に音と畫面のシンクロナイズの點に焦慮する必要もない。カメラとマイクとは二重に操作していいのである。各獨立した操作をしてゐてもいいのである。

例へば、マイクは都會の生活にうらぶれ果てた一人の女の憶ひ出多き若き日の故郷<sup>ふるさと</sup>の生活を語る言葉を録音し續けてゐるとする。然も我々は畫面に於て、語る現在の女の顔から、次のカットに於ては、閑寂な田園の風景と、そこに遊ぶ、一人の少女（これは勿論若き日のこの女の姿である）を見ることが出来る。

マイクは鋭い言葉で叱りつけてゐるAの聲を録音し續けてゐるのに、我々は畫面に於ては、叱りつけてゐるAと恐縮して聞いてゐるBを見ることが出来る。

「最後の中隊」の卷頭に於ては、我々は戰鬪を暗示する音のみを聞いて、その畫面には接しない。然し一層迫力ある光景を想像し得るのである。

エイゼンシュタイン、ブドフキン、などの提唱する「音と畫の對位法」は此の原理を一層強調した處に生

するものである。

ブドフキンは云ふ。

「スクリーンの上に赤ん坊を見る。赤ん坊は泣く。同時に赤ん坊の泣き聲が聞える。そして観客は如何にもほんものの赤ん坊そっくりだと感心するであらう。然し、唯それだけに過ぎない。我々にとつてはさまで重要なことではないのではないか。

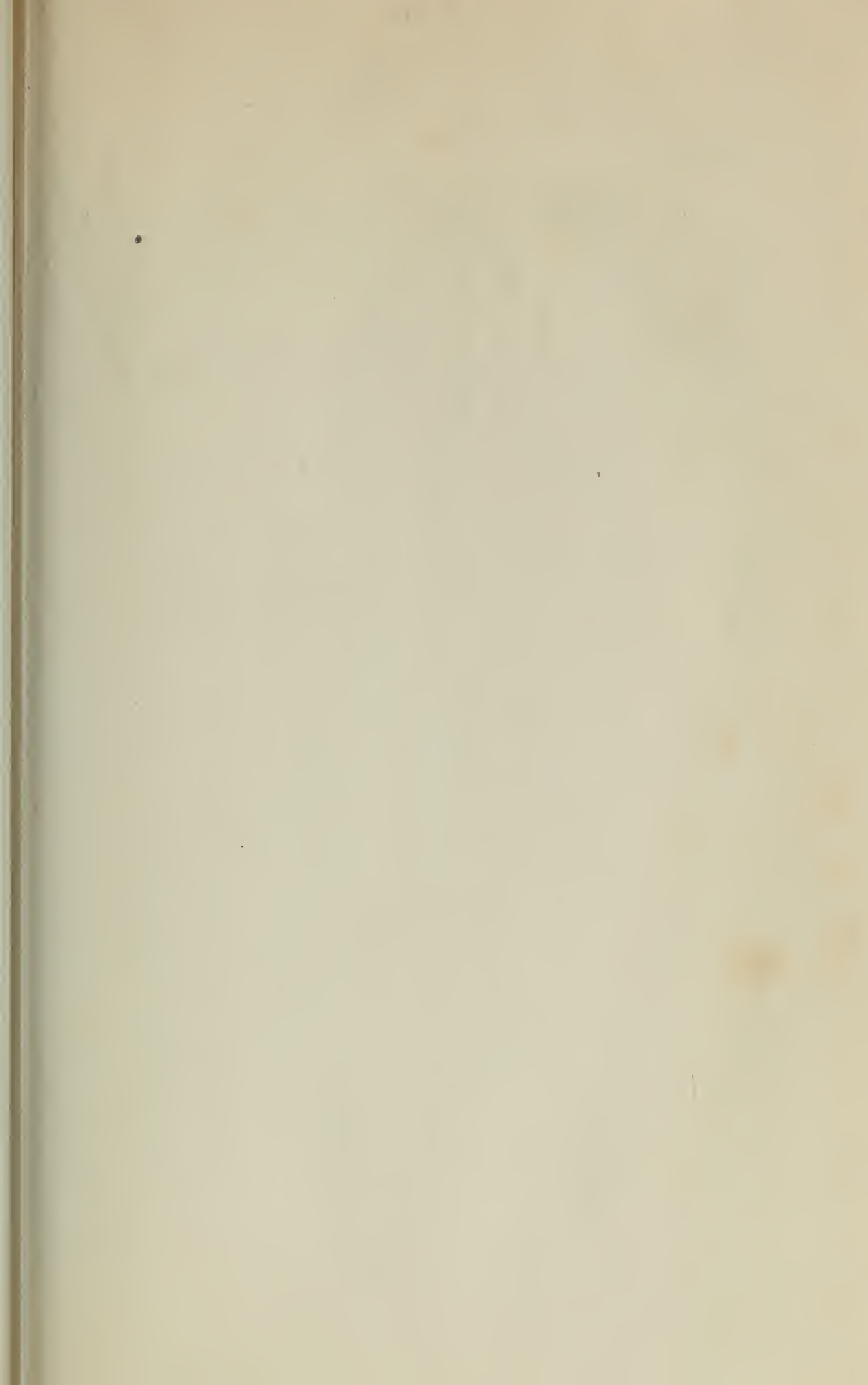
ここに、赤ん坊を亡くして傷心せる母親の姿がスクリーンの上に現れる。母親は我が子が愛しくてならぬ、空の手をひろげて、我が子を抱かんとする動作をする。その時同時に赤ん坊の泣き聲が聞えて来る。

これこそ母親が亡き我が子を戀ひ慕ふ心の眞の表現ではあるまいか」と。

これこそ、繪は繪のためにのみ存するのではなく、音は音のためのみに存するのではない。

繪は音を助け、音は繪を助けて、最も驚嘆すべき効果を現出し、トーキー映畫のリアリズムに徹してゐる譯ではあるまいか。

人生に對する、美しき愛と純情——この泉の溢れ出る處に、映畫のリアリズムは、源を發し、トウトウとして映畫藝術の本流をなし、映畫のリアリズムの流るる限りに、感激に満ちた脚本、好もしき手法、効果ある技巧、等を生み出して、映畫藝術の將來を益々洋々たらしむるものではある。



☆ 詩歌の構成と技術



## 現代詩の構成と技術——萩原朔太郎

詩人であるところの資格は、二つの素質から成立して居る。一つは生れたる詩人的氣質であり、一つは生れたる藝術的才能の天分である。先づ前者から説明しよう。

世界には無数の人間が生存して居る。しかしそのだれしもが詩人になるといふわけではない。詩人になる人間は、實にその數千萬人中のただ一人であり、特殊の選ばれた——といふのは必しも幸運を意味する言葉ではない——人に限られる。そしてその特殊の人は、先天的の氣質の中に、生れながら「詩」を所有して居り、且つまたその故に、詩の表現を熱情してゐる人なのである。

では詩（ポエディ）とは何だらうか？ この説明はむづかしくなるから止めにしておく。（そのの知りたい人は、私の舊著「詩の原理」を読むが好い。）ただ此所で言ひたいことは、その氣質や性格の中に詩を所有して居ない人。即ち詩の表現を熱情してゐない人々には、たとへどんな才能が有つたところで、決して眞の詩は作れないといふことである。かうした人々が、何かの必要に迫られて詩を作つた場合を假定して見よう。

成程、その書いたものは詩の韻律形式があるだらう。詩らしい文學の體裁だけは具へるだらう。しかしその書いたものは、決して讀者に眞の深い詩的感動をあたへ得ない。即ちそれは實のところ「詩」にならないのである。何故だらうか？ その理由を説明しよう。

ウヰリアム・ゼームス氏が、その名著「意識の流れ」で説いてる如く、人間の表象に於ける選擇といふものは、ひとへに全く主觀の好惡する感情によつて決定するのである。言ひ代へれば人間は、自分の欲情を満足させるところの觀念や言葉だけを、常に選擇して意識の上に浮べるのである。それ故に内心強く詩を欲求しない人々が、如何に一生懸命で巧みな詩語や表現を採したところで、それは無益の努力にすぎず、到底發見されるわけがないのだ。反對にまた、内心で強く詩を熱情して居る人々は、自然に自ら意識せずして、丁度その表現のツボに當るうまい言葉や觀念を見付け出す。そして此の表現の發見に於ける可能性はそれ(詩)を欲求する心の熱情さに正比例する。熱情的に詩を求める人、即ち心に強い詩的情熱をもつてる人ほど、自然的に巧みな詩の表現を見出すのである。そこで例へば、かの年老ひて詩情を凋燥してしまつた老大家の詩人が、その老練された巧みな技巧にもかかはらず、却つて情熱の旺盛な若い初學の詩人の作に比して、眞の詩的價値の低い詩を書いたりする理由が解るであらう。老大家は手法に秀れ、且つ非常に豊富な語操を持つてゐる。しかし詩を熱望するところの情意が稀薄になつてゐるので、心理學の決定した方則が、彼にその表現の選擇をあたへないのである。「天はその求めるものに與ふ」といふ言葉は、詩とその表現に於ける最初の決定された眞理である。

しかしながらまた、單に詩を熱情するところのすべての人々が、必しも一概に善い詩人とは言はれない。詩もまた音樂や美術と同じく、一つのテクニクを必要する藝術<sup>art</sup>である。音樂家に於て、音の高低強弱や調律對比を聞きわけける特殊な耳が必要である如く、詩人にもまた言葉の音律や聯想やを、表象の上で敏感に直覺する才能智慧が必要である。心情如何に強く音樂を欲求しても、音樂の善い耳を持たない人は、到底善き音樂家になる資格がないやうに、詩人の場合もまた同様であり、詩的情熱の強弱ばかりが、必しも詩人

の藝術家的價值を決定しない。そこで世には「詩を作らない詩人」といふ言葉さへもある。その言葉の意味することは、詩への強い欲求をもつて素質的の詩人であつて、しかも言葉の技術に於ける才能を持たない人といふ意味である。

かくの如く詩人の資格は、次の方程式から成立して居る。

$$\text{詩人的氣質} + \text{詩人的才能} = \text{詩人}$$

これを文學としての「詩」に於ける成立の素因で言へば

$$\text{詩的情熱} + \text{詩的技巧} = \text{詩}$$

この式に於ける前項と後項との値が、共に二つながら多ければ多いほど、その和である商の價值も多く高いわけである。しかし何れにしても、その一つだけでは駄目であり、詩は決して成立しない。

少し前の詩壇（民衆派などの榮えた時代）ではこの前項の情熱ばかりが重視されて、技巧が全く輕視された。特に才能のない詩人たちは、自己の無能を辯護する爲に強辯して、すべての天分を有する詩人を「技巧派」などと稱して罵つた。甚だしきは、詩に技巧の必要ななどと妄説した。之れに反してまた最近の詩壇は、後項の技巧ばかりを偏重しすぎる傾向がある。甚だしきは「詩は技術なり」などと稱へて、詩を皿廻しや手品などの技藝と同視する人さへある。共に迷蒙の邪見、一蹴すべきである。

上記の方程式の中で、前項の部分は此所に説かない。以下主としてその後項の部分、即ち「詩の技巧」に



關する解説をしようと思ふ。

最初に明説すべき一事は、詩及び一般藝術に於ける技巧や技術が、表現のための手段であつて目的でないと言ふことである。血廻しや手品などの藝事では、藝としての技術それ自身が目的であるが、詩や音楽などの場合では、主觀の表現すべき目的が外にあつて、技巧はそのための手段に過ぎない。然るにその主觀の目的は、各人各様によつて一人宛ちがふのであるから、技巧の様式もまた夫々に異なるべきで、美學的に公式された藝術の技術方則などいふものは、到底説けるわけのものでない。この點が學校の作文と文學のちがふ所である。學校で教へる作文は、花見に友を招く文とか、硯の効用を敍すとかいふ類のもので、始から表現の目的が指定されてゐる。優等生の書いた百點の作文とは、その課題された目的を申分なく、教師の意志に合つてびつたり書いた文なのである。即ち主觀を持たない作文家ほど、學校では點がよく秀才である。それ故にまたこの類の作文には、一定の公式された修辭學のメソッドがある。生徒はそれを學べばよく、教師はそれを教へればよい。然るに文學の方には、さうした公式のメソッドがない。文學の作文では、常識の所謂「惡文」が却つてよく特殊の主觀を表現したり、學校の「名文」が却つて凡俗であつたりする。小學校の秀才は、往々文學に於ける劣等生でもあるのである。なぜなら藝術の教室では、學校と反對に、特異な主觀を持つ生徒ほど優等生なのであるから。

かくの如く、藝術にはメソッドがない。しかし音楽や美術を學ぶものは、初步にはやはり一定の師について一定の技術的基本教育を受けねばならない。文學の方も同様に、初步にはやはり一定の師（自分の好む作家）について、その作品の文章やテクニクを稽古する必要がある。詩を作らうと志す入門の人にすすめることは、成るべく先輩大家の作品を澤山讀み、就中自己に近い好きな先輩を一人求めて、暫らくは熱心に、



(誦誦するほどに迄)熟讀玩味することである。これによつて諸君は、自然に詩のテクニクする技術や構成を覺えるだらう。しかしその技術や構成は君の先生であるその詩人が、彼自身の主觀を表現する手段として、彼自身で發明して作つたものであるから、その方式が君自身の主觀に合はないことは、あだかも借着的洋服が君に合はないやうなものである。やがて君はそれを脱ぎ、昨日の先生に告別して、君自身の文學を新しく創造しなければならぬだらう。

この一つのこととは、すべての文學に通じて同じであるが、特に近代の詩に於てさうである。今の日本で流行する普通の詩は、昔の新體詩等や和歌俳句の類とちがつて、一定の約束された韻律形式がなく、各人勝手な創意によつて自由に構成される文學である。つまり今の詩では、すべての作家が一人一人に自己のユニークな形式を持つてゐるわけで、他に規範とすべき公式のフォルムが無いのであるから、他の模倣でない以上、何よりも先づ第一に、この「自己の形式」を發明することが專一である。筆者を始めとして、現代詩人のすべてが苦心精根するところの一事が、實にこの創見にかかつて居る。

他の人のことは知らない。筆者である私自身に就いて言へば、過去に一人で三つの形式を創造して居る。『月に吠える』の形式と、『青猫』の形式と、それから最近の『氷島』の形式である。三つとも私にとつて「自己の形式」であるけれども、夫々皆スタイルがちがつて居る。何故に一人で三つもの形式を作るかと言へば、夫々の詩を書いた時代に於て、自分の心境が變化して居り、ポエヂイの内容がちがつてゐるからである。藝術に於て、形式は内容の映像であるから、内容である詩境が變れば、形式もまた順つて變つて來る。變化は詩人の成長であり、變化のない詩人は死を意味する。

二人の新しい詩人の作について、近代詩の形式を例解し、且つその構成される技術を話さう。

日が暮れる この岐れ路を 櫓は發つた……

立場の裏に頬白が 啼いてゐる 歌つてゐる

影がます 雪の上に それは啼いてゐる 歌つてゐる

枯木の枝に ああそれは灯つてゐる 一つの歌 一つの生命

『頬白』と題する三好達治君の詩である。この詩は四行で出来てゐる。これは四行詩と稱して、佛蘭西に古くからある詩の形式を、作者の三好君が日本に移殖したのである。この詩の言葉は、全體に鮮明な韻律を踏んで居る。即ち次の如し。

日が暮れる 5  
この岐れ路を 7  
櫓は發つた。 5

立場の裏に 7  
頬白が 5  
啼いてゐる 5  
歌つてゐる。 5

影がます 5  
雪の上に 5  
それは啼いてゐる 8  
歌つてゐる。 5

枯木の枝に 7  
ああそれは 5  
灯つてゐる 5  
一つの歌 6  
一つの生命 6

(母音の二個續き、促音等は、場合によつて一音に數へる。)

かくの如く、所々に不規則の箇所もあるが、大體に於て575の反覆で、日本語の自然的音律である五音

と七音を基本にして構成されてゐる。前にも説いた通り、今の日本の詩には一定の規約づけられた形式がないのであるから、すべての詩に志す人々は、最初に先づ自分で一つの新しい形式を創造せねばならぬ。この點で今の詩人は、昔の新體詩や定形詩の作家に比して、遙かに出發の苦勞が多くむづかしいのである。

さてこの詩の情操してゐるものは、作者がその心の中に、魂のもの佗しい薄暮を感じ、頬白の啼いてる風景の中で、その心に擴がつてくる薄暮の影を、佗しく悲しげに凝視して居るのである。かくの如く詩に於ては、いつも心の中の主觀が、外界の客觀と結びつき、心の風景と自然の風景、心の薄暮と景色の薄暮とが一所になつて表現される。故に詩には、抒情詩に對して言はれる「敘景詩」なんていふものはないのである。すべての詩は等しく「抒情詩」なのである。

最初の二行は、櫓が出發する別れの情愁を歌つて居る。此所で出發するもの、遠く自分から別れて行くものは、外界的には「櫓」であるけれども、心境上の主觀では、この櫓が作者の自己に對する、或る生活上の寂しい離別を表象して居る。その離別の内容までは問ふ必要がない。作者はそれが悲しいのである。彼は今その離別の「岐れ路」に立つて、日の暮れかかる山路の涯へ、遠く發つて行く運命の櫓を見送つて居る。この詩想を表現上に構成する爲、三好君は冒頭に「日が暮れる」といふ主題の第一命題を出し、二行目の結句で「歌つてゐる」といふ語に結んで居る。この「歌つてゐる」といふ言葉は、外界の頬白にかかるのである、主として作者の主觀の方にかかつて居る。即ち離別の悲しい情緒を書いてるのである。此所まで外界の風景を主體にして述べたものが、この最後の抒情的な言葉によつて、急に主觀の心境の方へ轉向して來る。かういふ所が詩の面白味で、技術の重要なコツなのである。

第三行は、前の二行と最後の行との間にはさむ中間行で、一つの意味深い「つなぎ」として用ゐられてゐる。

この「つなぎ」は、獨り三好君の詩ばかりでなく、西洋の詩にも支那の詩にも、また日本の古い詩にも新しい詩にも、すべての詩に必然して有るもので、これが無ければ詩の構成は成立しない。さて此の詩の第三行は、前の「日が暮れる」以下の情景を受けついで、これをさらに陰影深くし、情感強く仕上げて居る。「影がます雪の上に」といふ言葉によつて、時間の次第に經過して居ること、夕闇の影が深くなつて、櫓が既に遠方へ遠ざかつてしまつたことを表象して居る。その遠い櫓の行方を思ひながら、暮れ行く林の中に一人残つて、尙かの鳥は啼きつづけて居る。作者は尙悲しみを歌ひつづけて居るのである。

最後の第四行は終幕曲である。此所では既に夜が來て、枯木の枝に洋燈の灯がともつて居る。否、その灯つて居るのは洋燈ではない。作者の悲しみの唄ふ一つの歌。一つの寂しい生命なのである。この表現を散文の修辭で書けば「私の歌、私の寂しい生命が、枯木の枝に止つて鳥のやうに啼き、夜の洋燈のやうに灯つて居る。」といふ工合になる。

この三好君の詩が面白いのは、薄暮から次第に闇が近くなり、遂に灯ともし頃の夜になる迄の時間的經過が、各々の行に別けてはつきり書き出されてあることである。詩の構成上に於ける技巧の點で、かうした詩は讀者の最もよい參考になるであらう。

烈風が壁を引き剝ぐ。泥水の溜りへ倒れる鶏。脚を折られた樹木。巨大な重量の反響が烈風の咽喉を塞ぐ。ずぶ濡れの軍隊だ。この寒村の底へ沈んでゆく軍隊だ。下降する赫土の斷層。

明日は太陽が見えるだらう。



これは『埋葬』と題する北川冬彦君の詩である。この詩には、行が切つてない。元來、詩がもし定則の韻律を持たない以上、行を別けることは必要がなく、單に句點で切つて、散文のやうに書き下す方が正しいのである。私（萩原朔太郎）はこのことを、ずっと古くから、雑誌『日本詩人』その他で論じ、舊著「詩論の感想」の中にも書いたのだが、實際の作品で私の所説を實行し、詩に示して見せてくれた最初の人は、實に上例の北川冬彦君であつた。よつて特に、同君の詩を引用する次第である。

この北川君の詩は、何を情操して居るのだらうか。此所で書かうとして居る主題は、一つの喘ぎ苦しむ意志が、強力の彈壓に反抗しつつ、戦ひ、敗れ、悲しみ、もがき、羽毛をムシられた鶏のやうに赤裸で、痛々しく忍び泣いてるところの、或る悲壯な意志の絶叫なのである。詩のすべての言葉と技術とは、この一つの目的のために集中されて居る。例へば先づ冒頭に、或る烈しい無慘の暴力、生身の皮を引き剥ぐやうな意志への争鬭を敘するために、作者は「烈風が壁を引き剥ぐ」といふ強い殘忍な言葉を持ち出して居る。「泥水の溜りへ倒れる鶏」「脚を折られた樹木」等、皆同じ慘忍性のある言葉で、一つの強い意志が、争ひつつ戦ひつつ、無慘に敗れて引きづり倒され、脚を折られ、泥に紛れて埋葬される悲痛を書いている。「すぶぬれの軍隊」「底へ沈んで行く軍隊」これもまた同じく、或る重量のある巨大の集團、即ち壓力のある逞ましい一つの意志が、痛ましくも地下に埋没される運命を訴へて居る。小さな者が埋没されることは悲壯でない。悲壯は常に大きなもの、重量のある逞ましい意志が、無慘にも生きながら埋没されることにある。此の詩の「軍隊」といふ言葉は、現實の軍隊を指してゐるのではなく、或る一つのガッチリした、重量のある、巨大な意志の集團（軍團的のもの）を表象して居るのである。「下降する赫土の斷層」は、その埋没の光景を敘して居る。作者は此所で詩句を終り、一行あけて「明日は太陽が見えるだらう」と言つてゐる。この一行あけるのは、詩の情

操を一變させ、新しく氣を變へる爲である。即ちこの陰慘な人生も此所に終り、未來には希望と光明の日が來るだらうと、悲しみに充ちた心の中で、明日の太陽を望んで居るのである。

この「埋葬」に限らず、北川君の詩の特色とするところは、詩句の一行一行（句點から句點までが一行。横に一行宛別けて書いても、この詩のやうに豎に書き下しても同じこと。）が、他の詩句と關係なく、夫々獨立に分離して居り、しかも全體として有機的に關連してゐることである。例へば「烈風が壁を引き剝ぐ」と「泥水の溜へ倒れる鶏」との間には、言葉のつながる連鎖がなく、各々の行がそれ自身で切れて獨立して居る。しかもこのボツボツの行が寄り集つて、全體の詩想を有機的に構成して居る。北川君の他の詩には、この形式を一層はつきりさせる爲に、横に行を別けて書き、そして各々の行の頭に、1、2、3、等のノムブルを記入した者さへある。

日本の古い俳句に「連作」といふのがある。一つの同じ主題の下に、幾つも幾つもの俳句を連けて書き列べるのである。この場合、各々の俳句は獨立した一句であり、次の俳句との間に言葉のつながりが無いのであるが、しかもその全體を綜合して、一つの主題を統一的に表現した長篇の詩になつてゐる。北川君の詩法もおそらくはこの連句から暗示を得て、新しい様式に展開させたものであらう。とにかくユニークな形式であつて、三好君の四行詩と共に、讀者の参考に資するところが多いであらう。しかし北川君等のかうした詩には、言葉に音律や節奏が少しもなく、全く純粹の散文である。近頃「詩を散文に書け」といふ議論もあるがかうした散文で書いた文學が、果して嚴正の意味で「詩」と呼び得られるかどうか？最近詩壇で哲學されてゐる一の根本問題が此所にある。だがこの種の講義録では、さうした高等數學の課題を避けよう。初等代數學の常識としては、詩の新しい技術と構成を覺える爲に、讀者にこの種の詩の研究をすすめておく。

北川君の散文的な詩の對蹠として、次に北原・白・秋・氏の詩を引例しよう。北原白秋氏は眞に「韻律の詩人」であり、韻文以外のどんな文學をも一切所有しない——散文を書いて、自然と韻文になつてしまふやうな種類の——詩人である。そしてそれ故にまた、眞の生れたる天稟的の詩人でもある。次に掲げる一篇は、名詩集『思ひ出』の中にある『糸車』と題する詩である。

糸車、糸車、しづかにふかき手のつむぎ

その糸車やはらかにめぐる夕ぞわりなけれ。

金と赤との南爪たうなすのふたつ轉がる板の間に

共同醫館の板の間に

ひとり座りし留守番のその媼をうなこそさみしけれ。

耳にもきこえず、目も見えず、かくて五月となりぬれば

仄かに匂ふ綿屑のそのほこりこそ床しけれ。

硝子戸棚に白骨のひとり立てるも珍らかに水路のほとり月光の斜めに射すもしほらしや。

糸車、糸車、しづかに黙もたす手のつむぎ

その物思ひやはらかにめぐる夕ゆうべぞわりなけれ。

この詩の表現しようとして居るものは、一つのイマヂスチックな、官能の夢の中に漂ふ仄かな淡い悲しみである。ところで言語は、さうした「官能の夢」を語り得ない。それを語り得るものは、世界にただ音楽あ



のみである。そこで詩人は、かうした場合に音楽家に變つてしまふ。即ち彼の文學する言葉を、そのまま樂器に變へて使用するのである。「如何にせば言葉を樂器に變へ得るか？」詩作上に於けるこの最も重要な技巧を知らうとするものは、先づこの詩について學ぶがよい。

「糸車、糸車、しづかにふかき手の紡ぎ」先づ冒頭の一行を讀め。默讀でも好いから、靜かに繰返して讀んで見給へ。何といふ落付いた、靜かな美しい音樂があることだらう。糸車、糸車と二つ言葉を重ねたのは、車が廻轉する感じを、現はすためであり、最も有効に使用されてゐる。次の「しづかにふかき手の紡ぎ」で *fukaki* と *tsumugi* との間における、音韻の微妙な中和性を味つて見る必要がある。それが丁度糸車の音もなく靜かに廻つてゐる柔らかな感じを現して居るのである。これがもし「しづかにふかき」でなく「しづかに廻す」であつたとしたら、到底かうした美しい音樂は構成されない。諸君が詩作する場合に於ては、何よりも先づかうした音樂の構成に注意し、一語一語の音韻に注意することが必要である。

「その糸車やはらかにめぐる夕ぞわりなけれ」で前の行で受け、詩の第一節が終つて居る。此所まで讀み續けて來ると、あだかも黃昏の物佗しい世界の中で、音もなく靜かに廻つてゐる糸車の響が、ほのかな心の耳に聽えて來る感じがする。そして此所までは、人間もなく景物もなく、どこか知れない宇宙の中で、ただ糸車だけが獨りで廻つて居るのである。次の行に移つてから、始めてその空間的所在が明示されて來る。即ちそれは「金と赤との南爪」の二つところがる共同醫館の板の間に、ひとり座りし留守番の媼おきなが廻して居る糸車なのである。かくの如く、始めにぼんやりと糸車を出し、次にその位置や所在を明示するのは、漠然たる夢の印象を始めに強く感じさせ、後に次第に現實を見せる爲の手法であつて、かうしたイマデスチックの詩の構成上では、最も有効に用ゐられる技術である。



さて此所で「金と赤との南瓜」を點景したのは、奇想天外の着想であり、且つ如何にも白秋氏らしい技巧である。前の二行を読み終つて、靜かな黄昏のやうな情緒に浸つて居る讀者は、この奇警な南瓜に打つかつて、急に眠から起されたやうに吃驚させられる。詩に於けるこの「不意打ち」は、白秋氏ばかりでなく、多くの詩人の好んでやる手法であつて、詩の單調を破り、變化と刺激をあたへる爲に最も有効な手段である。詩もやはり戰術と同じく、常に讀者の豫期しない意想外の隙をねらつて、一時敵をまごつかせ、混亂に陥らせる工夫が必要である。しかしその混亂は、後の行の進行と共に、直ちにまた整理され、安靜の狀態に引きもどされるやう、充分に用意されたる不意打ちでなければならぬ。白秋氏の詩の場合では、この「金と赤」とが色彩してゐるトカゲのやうな感覺を、詩のイメージしてゐる官能の世界の中で、仄かに這ひ歩く神祕な物影に漂はして居る。そしてこの巧妙な手品の種は、後にだんだんと解つてくる。

此所でまた「共同醫館」といふイメージを配景したのは、或る田舎風の、臺所などの廣くひっそりとした物佗しい地方の古い醫院を思はせる爲である。つまり「共同醫館」といふ言葉の中に、あまり患者の來ない、田舎の古く寂びれた醫院を思はせるやうなイメージがあるからで、詩を作る人たちは、かうした言葉の聯想性に對して敏感でなければならない。その薄暗く、佗しくひっそりとした共同醫院の臺所には、田舎から雇はれた留守番の老婆が、ひとりで音もなく絲車を廻して居る。その臺所の暗い隅には、永遠の靜物のやうに、南瓜が二つ轉がつて居る。すべてが靜かに沈黙して、黄昏のやうな意味をもつた詩境である。

第二聯に移つて「耳にもきこえず目も見えず」の次に「やがて五月となりぬれば」と続け、此所で急に調子を變へて高くして居る。この轉調もまた讀者にとつて不意打ちである。「耳にもきこえず目も見えず」の沈んだ陰氣の詩句へ續けて、不意に「やがて五月となりぬれば」の朗々とした明るい調子が、太洋の浪のやう

に急に盛り上つて來ようとは、だれにも豫期できないことである。だがこの不意打ちは、何といふ心地よい不意打ちだらう。前の陰氣な詩句をうけて、心が低く沈んでゐるところへ、急にこの海潮音のやうな、五月の薫風のやうな詩句が出るので、一時にさつと胸がひらけて、心が自ら青空高く飛翔して來る。實に、詩の人を魅力する所以の不思議が此所にあるので、音楽を持たない散文では、到底この楽しい魔法は使へないのである。

次行に移つて「ほのかに匂ふ綿屑のそのほこりこそ床しけれ」は、前行の五月を受け、初夏新緑の頃の明るい空氣を、官能のちらばふ綿屑の影に匂はせたのである。「硝子戸棚に白骨のひとり立てるも珍らかに」と此所で「白骨」を出したのは、醫者の家であるから當然の話であるが、詩の構成上の手法としては、硝子戸棚と共に或る冷たい、空氣のひえびえとした感覺を匂はせる爲のテクニクである。そして尙この「白骨」は、第一聯の「金と赤の南爪」に於ける色彩の刺戟的なイメージと對照して、詩の背後に或る漂渺とした神秘的の夢を影づけて居る。そこで次行の「水路のほとり月光の斜めに射すもしほらしや」が、前行の冷たい空氣の感覺を受け次ぎながら、同時にまたその銀色の月光で、詩境の背後にある神祕の夢を照らさせるべく巧みに用意深く構成されて居るのである。

詩が此所まで進んで來た時、もはや老婆の影は何所かに消えて無くなつてゐる。この詩の表象しようと意志したものは、絲車をくる老婆の姿ではなくして、そのモチーヴの音楽が象徴するところの、或る漂渺とした、言葉では觀念が捕捉できない、一つの純官能的なイメージなのである。故に詩の最後になつては、老婆も、南爪も、臺所も、共同醫館も、すべて皆どこかへ消えて無くなつてしまつて居る。そしてただ「糸車、糸車、しづかに黙す手の紡ぎ、その物思ひやはらかに廻る夕ぞわりなけれ。」のモチーヴだけが、再度また最初のや

うに何所かの時空の中で夢のやうに聽えて來る。かくて首尾相合し、詩が完全に終つて居るので、實に白秋氏のこの詩の如きは、構成上に於ても技巧上に於ても、名人の至藝を盡した名作である。讀者は百の駄詩をいたづらに讀むよりは、かうした名作一篇を研究して、よろしく自ら自得するべきである。

(參考書類)

詩の原理	萩原朔太郎著	第一書房
開花集	三好達治著	四季社
氷	北川冬彦著	蒲田書房
思ひ出	北原白秋著	アルス

## 兒童詩の構成と技術——百田宗治

兒童詩の構成とか技術とかいふことに關する考察は、直接自分等の詩を書く兒童自身にとつてはあまり重要でない命題である。むろんこれは極端な場合をいふのであるけれども、本來兒童の詩といふものは（私自身の主張にもとづいていへば）、無構成無技術なのがその本質であるべき筈である。しかもその無構成無技術のうちに、天爲の構成、天意の技術の、かはり行はれるのが本來の兒童詩である。これに後天的な構成の觀念や、技術の手加減が行はれ出すといふことは、とりもなほさずその本來の天爲を損ふはじめとなる。もつとも、兒童と一口に云つても、實際にその作品が吾々の眼に觸れるのは尋常一年生から高等二年に及ぶ異つた生活段階の兒童をすべて含むことになり、必ずしも一概に兒童詩に於ける無構成無技術を叫ぶことは出來ないが、とにかく兒童詩の創作そのものを一つの特殊才能の特殊な傳育<sup>ふいく</sup>と見ず、これをいはゆる兒童詩教育の本來の廣汎な目的手段の上から見るときは、最初にまづかういふ大ザッパな無構成無技術論が取上げられるのが自然である。

次に、しかしながら前にも述べたやうに、いかに無構成的無技術的な兒童詩の場合でも、それが一つの詩的對象を持ち、その表現を完了するためには、そこに何等か一篇の詩としての構成、表現上の技術とも呼ばれるべきものが備はらねばならぬ——即ち天爲の構能力、天爲の技術が發動しなければならぬことはいふ



までもない。それは後天的な、取捨判断の後に来るそれでないまでも、その詩的對象の性質が、おのづからに作者をそこにまで導いてくる自然な構成形態であつたり、また自然な語法がおのづからに絶妙な詩的技術をその作品に示してゐることなどがないとは決して言へぬ。さらに極言すれば、かういふ計畫されたものでない自然な構成力とか、構成型態とか、或は詩的技術とかいふものにこそ、兒童詩の詩としての存在の理由が懸るとも言へないことはないのである。こゝに兒童詩の構成とか技術とかいふことへの關心が、必ずしも作者たる兒童自身への必要としてとなく、直接その指導に當る人々、乃至は他の關心からその鑑賞を試みようとする人々等にとつて看過し得ない問題となる。そして實際に提供された兒童の詩から一般的な兒童詩の構成と技術を汲み、また個人的な特異性を知つて、兒童詩教育の方法上の核心を掴むことは、特にその指導者にとつて必要缺くべからざるところであらうと思ふ。以下兒童詩の構成と技術といふ命題について簡単な考究を試みて見よう。

\*

兒童詩の構成といふことについては、種々の異つた方法や、細かい分類なども試みられるが、その最も基礎的な識別として

### 1 韻律本位的な發想に基くもの

### 2 生活本位的（或は自由詩的）發想に基くもの

の二種類に分つのが最も便利な方法ではないかと思ふ。

こゝでいふ韻律本位的といふのは兒童詩の場合に於ける詩の價值といふことを、純粹に生活本位的な兒童

の自由表現といふことの上だけに見ないで、嚴密にはいはゆる自由詩以前の浪漫的な詩的表現の觀念に置くものを指す。したがつて事實の上ではいはゆる童謡と今日の兒童詩との中間の時期——即ち往年の『赤い鳥』中心の兒童自由詩運動當時の兒童の作品を通じる特色などがそれである。

もゝ畠のそんばを

ゆうびん屋さんが通る。

通る、通る、道を通る。

もゝが赤くなつてゐる。

たん、たん、たん、

雪がとけるよ

たん、たん、たん、

青い芽。

四年「兒童自由詩集」

これらの作品の構成形態を通じる特色は、自然や生活から受容れた感動を一つの歌として、一つの調べのかたちを以て表はし傳へようとするところにある。歌とか調べとか云つても、無論それは格調正しい童謡乃至は定型詩のそれではなくて、それから一步進んで兒童の自由表現（或は自由詩的表現）を認めてゐるのではあるけれども、純然たる自由表現に徹することが出来ないで、依然としてローマンチックな、或はセンチメンタルな詩的咏嘆、乃至は咏嘆的な効果といふことが目標となつてゐるのであつて、さういふ要求が、詩

に於ける兒童の自然發生的な言語活動といふことの上に韻律的といふ上被を冠せることによつてその價值を定めようとするのである。

かういふ韻律本位的な詩の指導を受けた兒童の詩は、當然に自分等の生活實相を單的な言語活動によつて表現する代りに、當然さういふ韻律本位的な詩的發想に基いて、或はさういふ感情的擬態に基いて詩を書くうとするから、その表現には當然非個性的な一種の格調或は流行調ともいふべきものが發生し、流布する。たとへば

横須賀の軍艦の

探海燈に椎が光るよ

ばけの花がしづかにゆれてゐるよ

先生の麥わらに雨が光るよ

などの、口語を用ひて韻文的な効果をねらふ咏嘆調や、生活の實相とは絶縁した一種の感覺偏重的な作品などを産み易い。

またある種類の短歌調や俳句調の兒童詩もやはりこの部類の中に入るものと考へられる。

竹の葉に蟻がはつてた、

私が、

つゞり方をかいてゐた前の竹に。

などもさうである。この作品の價值が、綴り方を書いてゐたら、その窓の前の竹の葉に蟻が匍つてゐた、といふ内部的な構成になく、「蟻がはつてた——前の竹に」といふレトリックの價值に屬することに氣づくであらう。

しかしながら、さういふいはゆる韻律本位、レトリック本位的に見える作品構成の中にも、さういふ形骸の美しさだけに偏らず、児童の内部生活の強い把握が、同時に自然な韻律的構成を執らせてゐる場合もある。これは最近の作品であるが

みかんの花

すんだ（終つた）

西の方に

にじがあがる。

「綴方俱樂部」

など、児童らしい強い季節感の把握と、それが自然に巧妙な對句法的構成をとつてその表現を完成してゐる例もある。

俳句的な構成をとつたものでは

みんなの影

みちかくなつてゐる、



かつこ鳥の聲。

影——六年

ぬぎすてた

わらじの上に

雀がゐた。

雀——六年 「小學兒童の詩」

といふやうなものがあるが、かういふ小詩には當初の發想そのものに既にレトリック的な制約が加はつて、作品を一方的のものにしてゐることが感じられる。さういふいかにも俳句的な構成をとつたものよりも

いなごが石にとまつてゐる

ひなたぼこして考へごととしてゐる。

いなご——六年

雀が

とよの中で

まりのやうにうごいてゐる。

雀——六年 「小學兒童の詩」

などのやうに、自由表現が俳句的構成の一端を突き破つてゐるやうな作品に、反つて鮮新な兒童詩の構成が感じられはしまいか。

これを要するに、韻律本位的な發想に従つて成つた兒童詩の構成形態には、さきにも述べたやうに、ともすると類型的なものが混じり易く、兒童の實感實相に即しない、遊離的な形式の完成といふ方に傾き勝ちとな

る、もともとかういふ生活の咏嘆的な表現とか韻律的な欲求とかいふことには、少くともそれに相當するデリケートな感情生活の隨伴といふことを必要とするが、七八歳から八九歳の時期（七歳から十歳）といふ特殊な感情生活などいふものは殆ど發見されず、十、十一歳以後に及んでやうやくさういふものゝ芽生えが感じられるが、それすら稀れの場合を除くほかは、特にさういふデリケートなものでなく、多くの大人の感情生活の皮相の模倣に基くものが多い。さういふ稀薄な感情生活時代に、咏嘆といふやうなことに基礎を置く詩教育を強用したり、さういふ特殊な偏つた詩的構成を附與しようとするなどは私としては賛成し難いところであるが、とにかく兒童詩の一構成形態としてこゝに擧げた。

\*

次ぎに生活本位的な兒童詩の構成形態について述べよう。

こゝでいふ生活本位的といふことのなかには、必ずしも今日盛んに主張される兒童の生活指導といふやうな積極的なイデオロジイは含まれてゐない、といふ意味は、私のいふいはゆる兒童詩教育といふものは、兒童の自由な自己表白といふことに基調を置き、さういふ行動に關聯して、兒童の獨創的な生活興味を促進させ、その情操生活を鮮新に、豊かにしたいといふ、一般的などころにあるのであるから、兒童の特殊な環境支配に對する特殊な生活指導といふやうなことは、當然その埒外に、屬することゝ見なければならぬからである。

ところで、兒童詩に於ける生活本位的、乃至は自由詩的發想に基く構成形態とは、さきに述べたやうな韻律といふことを第一義とする、歌調べといふやうな情緒的、咏嘆的、感傷的な特殊な詩的表現の代りに、よ

り單一で、自然發生的な、兒童の全般の生活から反撥される自由な言語表現のおのづからな結晶といふことを意味する。従つてあの場合にはさういふ情緒的、感傷的な一種の感情生活の表現もまたそのうちに含まれるが、特に傳統的なさういふ特殊の構成形態によつてその表現を律しられない——そこに構成される形態はあくまでも兒童の言語活動の自然性に基いて、おのづからに定着することを以て本義とするものともいふことが出來やう。この意味で「詩人がある事物に對し興味を感じて感情の發動のもとに表現する場合、波を織つて現はれてゆく感情に伴つて言語の表象を進めてゆくこと」（福士幸次郎）といふ、自由詩に於けるいはゆる内容律説とその軌を一にするものとも見られるが、兒童詩を詩と呼ぶのは必ずしも成人の自由詩に於けるやうな曖昧な内容律の緊密性如何によるのではなく、むしろその言語表現の自然性といふことに基礎を置いた廣汎な意味によるものとみるべきであらう。

側近の兒童詩の中から、生活本位的な自然な構成を備へた作品を二三擧げて見よう。

川ノ水ガ

タンボニオシ出サレタ

ウミノヤウダ

ペン天ノウミノヤウダ。

二年

きのふつくつたげたばこの戸に

いろをぬつてゐた、

そのいろは

土いろみたいないろだつた。

二年

たかだの岸に

れんげの

こもつたかぶがある、

こゝを通るたびとりもていくけど、

いつこもへつてゐない。

三年

谷口橋の

てすりの下を、

けらがつれもて、

羽ひからして

とんでくる。

三年

こじの木が

おきよ（大きいよ）

ぼくがえとりまわさんよ、

二人ならえとりまわすがね、

この木



なかなかおけなね（大きいんだね）

三年

からになつためしびつ、

母が

ごはんつぶには

三人のかみさまがはいつてゐる、

とおつしやつた、

何と小さい神様、

きつと皆のおなかは

神様で一ぱいだらう。

四年

男の子が

たつきをはくと、

ほこりが煙のやうだ。

五年女

でんきに手をあてた

うらからみたら

手が熔鑛爐の色だ、

ぐにやりとけさうな色だ。

高一 「綴方俱樂部」

これらの詩の構成上の共通の特色は、第一にこゝに列ねた一聯の文字言葉の直接の意味を以て何事かをあらはさうとする以外、何等の「訴へ」も欲してゐなければ、同情も求めてゐない、素より歌ふ氣持など寸毫もないことである。これは從來からの解釋によるセンチメンタルな詩の完全な默殺であつて、同時に無限な新しい児童詩の源泉を掘り起してゐることになる。最初の「川ノ水」の詩にしても「タンボニオシ出サレタヨ、ウミノヤウダヨ」などとは書いてゐない。二つ目の下駄箱に塗つてゐる「土いろみたいないろ」も、たゞ自分自身への報告にとゞまつてゐる。「れんげ」の詩も紛ふ方ない現實感に終始してゐるし、「谷口橋」の感覺も少しも歪曲されて居らぬ。「こじの木」の素朴な方言表現、「めしびつ」の自然のユーモア、「熔鑪」の環境的な連想の自然さ——かういふ風に見てくると、そのナイーヴで生き生きとした生活からの反應がどんなに自然で、正しい個別的な内部構成をおのづからに執つて來てゐるか解るであらう。

次ぎにこれらの詩を通じて、韻律本位の詩に有勝ちなわづらはしい様態主義が、少しも見當らぬことである。淺薄な感情や咏嘆に訴へようとせず、實際に自分で掘り當てた材料を、自分の言葉だけで云ひ現はしてゐるからさういふ付焼刃の心にもない修辭や様式を借りてくる必要がないのである。

まだ「かういふ風に書けば詩になる」といふやうな偏つた作爲を學んでゐないから、その感情や表現がすべて全身的である。これは一つにはその材料が偏らず、どこからでも拾つて來られることにもよるであらう。

児童詩の構成は、ある種の成人の詩の場合に於けるやうに、構成そのものに詩があるといふやうなことは殆ど稀れであつて、構成とは畢竟内部構成のそれに外ならぬ。したがつて児童詩の構成についての研究は當然に児童の詩の内部的な發想そのものに向けられねばならぬので、それを無視して、從來からの詩が、詩の内容精神の如何によつて詩であるかさうでないかを見る代りに、詩の形態そのものゝみから詩を律してゐた

やうに、單に結果である構成されたものそのものだけを問題とするかぎり、畢竟それは徒勞であるといふより外はない。

\*

以下多少の作品を引例して、さういふ内部的な發想と構成形態との關係、それからいはゆる技術の問題などに觸れて見ることにするが、その前に、兒童の詩に於ける發想のかたちに、先天的に大體二つの違つた型があることを述べておかねばなるまい。その一つは湧起させられた感動とか、或は感覺的な反應とかを、そのまゝ唐突な言語表現に托して直叙的に云ひ現はさうとするものであり、他の一つは、普通の綴り方の場合のやうに、その受け容れた感動なり感情なりを、いくらか靜觀的に順を追つて叙述してゆかうとする方法である。勿論この方法が、いつも截然と區別して執られてゐるといふわけではないが、素質により、感情感動の種類性質強弱などによつて、おのづからにこれらの二つの形の何れかに近いものとなるのである。

雨がふると

海が

もちあがつてくる。

二年

直覺的な觀察がそのまゝ直示的に云ひ現はされて居り、そのまゝで一つの言語構成を執つてゐるので、これはずつと一行に書き下されてもよく、強ひて三行にわけける必要はない。即ち行を切つたから詩になるといふのでなく、この直覺的な言語活動がそのまゝで詩になつてゐるのである。

うんどうたびがしろい、

はしつた、

はしつた、

風車草がふんとにほふ。

三年

これも直覺的な觀察が四行に羅列されてゐるだけの詩であるが、前の詩の單一な直覺表現に對して、こゝでは感覺的な反應がその觀察をやゝ複雑にさせてゐるので、詩としての構成もそれだけ複雑になり、はしつたを繰返して二行重ねた一種の技巧にも、觀察の促進が如實に表現を緊密にさせた必然性を感じさせる。

げんきよく上つたな

休ん旗だよ、

はしらにつけられ

がらく／＼となつて、

あゝ 半白旗が上つたよ。

四年

感動の反撥がそのまゝ一行一行を成してゐる。しかも自らに語勢の變化がそれに添つて、少しも單一な印象を遣さない。「休ん旗だよ」、「上つたよ」も純粹な感動が産んだ語勢の自然な表現で、咏嘆とか感傷とかに陥入つてゐない。直叙的な児童詩の一種典型的な作品であらう。

これらの作品の構成上の特色は、その緊密した直覺的直感的な現在形の言語活動が、そのまゝぬきさしの



ならぬ表現形態を形づくつてゐるところにあるので、その感動なり、觀察なりがそのまゝ強く躍動して人に迫る。次ぎに

道を通つて

上を見ると、

じやくろが

火のやうにわれてゐた。

## 二年

といふ作品がある。柘榴が火のやうに割れてゐたといふ觀察に強い感覺が感じられるが、「道を通つて上を見ると」といふ二行の説明が、そのユニツクな感覺を非常に弱めてゐるやうな觀がある。さういふ冗漫さが必要もなしに切つた四行の構成の上にもおのづと現はれてゐる。この詩の言語表現の焦點は「じやくろが火のやうに」といふところにあつて、「道を通つて上を見ると」といふやうな附隨的な説明の文句にはないのだから、この始めの二行をもつと短縮するなり、或は後の二行の感覺をより重視して書くなりすれば、もつと直接的な緊密した表現が得られると思ふ。

僕が

庭で火をむしてゐたら

あたりはしんとしてゐた、

すぐに

こけつこ こけつこと  
にはとりの聲がした。

五年

この詩には直接的に訴へる感動とか特別の感覺とかない。庭で火をむ(燃)してゐたらあたりは静かだつたやがて鶏の啼く聲がしたといふ狀景の描出である。詩的な用語で云へば、さういふ觀察から來る一つの氣分とか情調とかの表出である。したがつて必ずしも自然發生的な言語活動のみでさういふ氣分を表はすといふことが困難である。で、この詩ではそれを現はすのに二段の構成を執つてゐる。「庭で火をむしてゐたら」が一段である。それから「こけつこ こけつことにはとりの聲がした」が第二段である。「僕が」は前の一段の限定であるし、「すぐに」は、一段二段を繋ぐ役目をしてゐる(こゝでは、すぐにはやがての意である)。「僕が」を一行にしたのには別に意味がない。これは當然次ぎの行のはじめに送つていゝのである。

この詩の構成を前の直叙的な詩の構成に比較すると、その叙述が時間的であること、構成に多少の意識が加はつてゐること、その結果として現在形をとらず過去形をとつてゐることなどが擧げられ、當然にそれだけの詩的技巧が必要とされることが觀取される。比較的低學年の兒童の作品に前者のタイプが多く、高學年に及ぶに従つて、後者のやうな表現形態が大部分を占める理由であらう。

## 漢詩の構成と技術——小村定吉

## 一 序 論

編輯者が予に與へた課目は「漢詩の構成と技術」と題するものである。言ふまでもなく構成と技術と云へば詩の作法にちがひない。然し正直の話、今日一般讀書階級乃至文學愛好者の中で新に漢詩を作らうといふ人があるかどうか。撰者としてかかる言をなすは聊か不謹慎の誹りを免れぬかも知れぬが、恐らくさういふ好奇の士は無いだらうと思ふ。亦實際にその必要も無いのである。然らばかかる文章はそもそも無用であるか。かかる題目を與へた編輯者は迂愚であるか。否、迂愚どころか、大に必要を存するのだ。但しそれは敢て作詩者の爲にではない、むしろこれが鑑賞者の爲に必要なのである。凡そ現在漢詩は古典として最も不遇なる置位に置かれてゐるが、然し近き將來に於て必ずこれが研究機運の勃興すべきことは言を俟たぬ。蓋しその時に於てこそかかる不文と云へども亦大に必要とされねばならぬと信するのである。

扱而、一口に漢詩と言ふけれども、和歌や俳句とちがつて相當複雑した内容を持つてゐる。凡そ先づ大體の種別を記すならば、すべて語數の異同によつて三言四言五言六言七言乃至九言の數種に分類する。乃ち三言とは讀んで字の如く三言を以て一句を成す體で、例へば明の蘇祐の「將進酒」と題する作「將進酒、樂

間陳、錯<sub>二</sub>華燈<sub>一</sub>、襲<sub>二</sub>錦茵<sub>一</sub>、觀<sub>二</sub>良時<sub>一</sub>、擁<sub>二</sub>光塵<sub>一</sub>、獻<sub>二</sub>萬年<sub>一</sub>、酌<sub>二</sub>千金<sub>一</sub>、嗟何辭、不<sub>二</sub>常醺<sub>一</sub>、流水逝、曜靈沈」などがそれである。次に四言は同じく四言を以て一句を成す詩形で、例の陶淵明の「停雲」の作「停雲靄々、時雨濛々、八表同昏、平陸成<sub>レ</sub>江、有<sub>レ</sub>酒有<sub>レ</sub>酒、間飲<sub>二</sub>東窓<sub>一</sub>、願言懷<sub>レ</sub>人、舟車靡<sub>レ</sub>從」の如きがそれである。五言七言に就ては讀者已に見聞せらるる所であらう。次に六言では唐の翰翬の「別餽山」と題する作「一身趁侍<sub>二</sub>丹墀<sub>一</sub>、西路翩々去時、惆悵青山綠水、何年更是來期」などを擧げることが出来る。亦、明の魏儒の「暮春卽事」と題する作「往年三月三日梅如豆、今歲三月三日梅尙花、天道无<sub>レ</sub>常何況此人事、朝烟暮雨搔<sub>レ</sub>首情無<sub>レ</sub>涯」などは明らかに九言である。其他單に一句にのみ就て言ふならば、八言九言は愚か、十言十一言にも及ぶものがある。然し勿論それらはいづれも破格のもので、獨立して一體を成すものではなく、従つて嚴密な意味に於ては右の六種に分類すべきである。然もこのうち五言七言の二種を除いてはいづれも變體に屬するもので、支那でも唐以後は作者も極めて少く、我が國などでは殆んど見られぬと言つてもよい。依つてここではその最も常體であるところの五言七言の二體に就て専ら講述しようと思ふ。

既に前文によつて承知のことと思ふが、五言を以て一句を成すものが所謂五言詩で、七言を以て一句を成すものが所謂七言詩である。然うして五言七言共にその平仄法即ち律調及び句數の長短によつて更に絶句、律詩、古詩の三體に區分する。中、絶句及び律詩を以て近體となし、古詩を以て古體とする。これは何故かと言ふと絶句及び律詩の平仄法が唐代に於て初めて限定せられ、従つて唐以前に於ては今日の所謂絶句及び律詩の平仄法といふものが無かつたからである。されば同じ五言四句の詩であつてもその平仄法が近體に合してゐなければそれは明らかに絶句で無くて古詩である。例へば齊の謝朓の「夕殿下<sub>二</sub>珠簾<sub>一</sub>、流螢飛復息、長夜縫<sub>二</sub>羅衣<sub>一</sub>、思<sub>レ</sub>君此何極」などは即ち明らかに古體である。かくの如く漢詩に於ては何よりも先づ平仄とい



ふことを忘れてはならない。これ蓋し漢詩の構成法に於て最も大切なものである。さらば平仄とは如何なるものであるか。以下、三體の構成法を述ぶるに先だつて一言これに就て語るであらう。

## 二 平 仄

由來支那では文字の發音の異同を分類して四聲ししやうといふものを作成してゐる。乃ち平ひやう上去入しやうきよだふの四つがそれである。之を一言すれば、平聲は平坦な音であり、上聲は強く高揚するものであり、去聲は哀怨にして悠遠なるものであり、入聲は専ら短急切迫するものである。右のうち上去入の三聲を仄聲と言ひ平聲に對して、俗にこれを平仄ひやうそくと稱へる。例へばここに青山白水の文字があるとする、青山は平字であるが、白水は仄字である。亦、柳暗花明と云へば、柳暗は仄字であるが、花明は平字である。かくの如くあらゆる文字が平仄の二種に分けられるのである。然れば何によつてそれを見分けるかと云ふと之はなかなかむづかしい問題で、我々日本人には單にその發音を聞いただけでは到底判別出來ないのである。只長年詩に苦しんでゐるうちにやうやく識別出來るといふ實に厄介極まるもので、今日漢詩が頓に衰頽に瀕したのも一つはこの爲である。然しさうかと言つて之を全然閑却するわけには無論行かないから、やはり一通りは心得てをかねばならぬ。

扱而その所謂四聲を更にその音韻の異同に應じてこれを一百六部に分類する。乃ち平聲は之を二分し、上平は一東二冬三江四支五微六魚七虞八齊九佳十灰十一真十二文十三元十四寒十五刪の十五部、下平は一先二蕭三肴四豪五歌六麻七陽八庚九青十蒸十一尤十二侵十三覃十四鹽十五咸の十五部、上聲は一董二腫三講四紙五尾六語七麌八霽九蟹十賄十一軫十二吻十三阮十四旱十五潛十六銑十七篠十八巧十九較二十哿二十一馬二十二養二十三梗二十四迥二十五有二十六寢二十七感二十八琰二十九賺の二十九部、去聲は一送二宋三絳四寘五

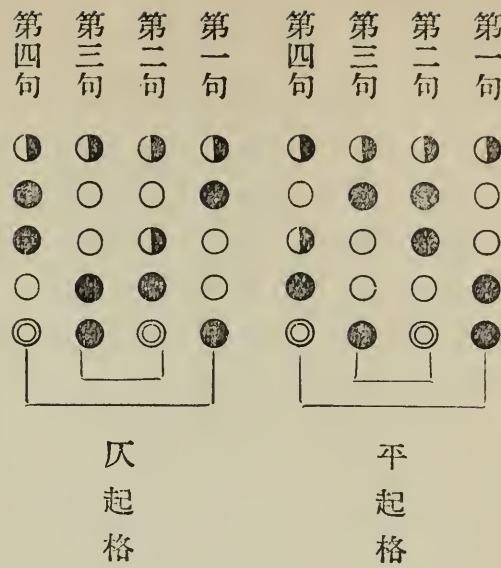
未六御七過八霽九泰十卦十一隊十二震十三問十四願十五翰十六諫十七霰十八嘯十九効二十號二十一箇二十二  
 馮二十三漾二十四敬二十五徑二十六宥二十七沁二十八勘二十九豔三十陷の三十部、入聲は一屋二沃三覺四質  
 五物六月七曷八黠九屑十藥十一陌十二錫十三職十四緝十五合十六葉十七洽の十七部、合せて一百六部となる  
 のである。但しこの一百六部は今日用ひられる所の所謂宋韻で、所謂唐韻はこれよりもつと細しく、平聲五  
 十七部、上聲五十五部、去聲六十部、入聲三十四部、合計二百六部となつてゐる。つまり二百六韻の中、百  
 韻を抄略して他の類似のものに合同したのである。従つて宋以前（正しく云へば南宋以前）に於いては今日  
 よりはるかに韻律が嚴重であつたわけである。然し現在では専らこの宋韻一百六部によつて詩を作つてゐる  
 ので、特に唐詩でも研究しないかぎり所謂唐韻は實際上には必要はない。

斯くてあらゆる文字はすべてこの一百六韻に包含される。但し右のうち平韻三十韻（上平十五韻下平十五  
 韻）を除いては何れも仄韻であるが、仄韻の詩は元來古體に屬するもので作者も少く、従つて作詩を志す人  
 はさしあたり平韻三十韻だけを覚えればよいわけである。さらば之を如何なる具合に按配するか、次項に於  
 て述べるであらう。

### 三 絶句

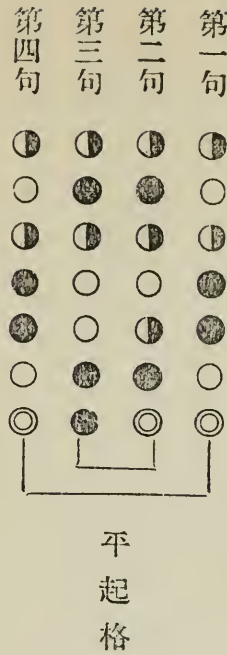
絶句を分けて五言絶句七言絶句の二つとする。いづれも詩法の簡易なるがために古來最も人口に膾炙せる  
 もので、五言絶句（略して五絶）は五言四句を以て一體を成し、七言絶句（略して七絶）は七言四句を以て  
 一體を成す。各々第一句を起句と云ひ、第二句を承句と云ひ、第三句を轉句、第四句を結句と云ふ。勿論已  
 に讀者も承知の事と思ふが、例の孟浩然の「春眠不覺曉」や李白の「朝辭白帝彩雲間」などがそれである。

然うして各々一定の平仄法を存する。左にその法式を圖解するであらう。乃ち白圈は平字、黒圈は仄字、黒白半々なるは平仄いづれにても構はぬの記號、重圈は押韻の箇所である。



右のうち平起格とあるは第一句第二字が平字を以て初まつてゐる法式であり、反對にこれが仄字を以て初まつてゐるのが仄起格である。その何れにしても圖表に現はれた如く第二字と第四字とは必ず平仄を異にしてゐる。乃ち第二字が平字ならば第四字は必ず仄字であり、反對に第二字が仄字ならば第四字は必ず平字である。所謂二四不同の理とは是である。次に全四句のうち第一句と第四句とは平仄を同じくし、第二句と第三句とは之に反するやうにする。乃ち第一句に於て第二字が平字ならば第四句に於ても第二字は必ず平字である。從つて第四字が仄字ならば第四句に於ても第四字は必ず仄字である。反對に第二句及び第三句は常に

之と反するのである。但し第三句第五字、これは必ず仄字にする。然うして韻は平起仄起共に第二句及び第四句に据ゑる。俗に之を韻脚と云ふ。乃ち重韻の箇所がそれである。例へば高青邱の「懷陳寅山人」の作「間看西澗月、秋閣與僧開、正是相思夜、鐘聲君處來」では開來がそれで、上平十灰の韻である。亦、李白の秋浦歌「白髮三千丈、緣愁似箇長、不知明鏡裏、何處得秋霜」では長霜がそれで、これは下平七陽の韻である。かくの如く五言絶句に於ては第二句及び第四句に踏んで第一句には踏まざるを正格とするが、稀には第一句に踏んだものも珍しくない。例へば盧綸の塞下曲「月黑雁飛高、單于遠遁走、欲將輕騎逐、大雪滿弓刀」及び令狐楚の從軍行「胡風千里驚、漢月五更明、縱有還家夢、猶聞出塞聲」などがそれで、前者は四豪の韻であり、後者は八庚の韻である。けれどもこれらは勿論變體で、通常第一句には踏まぬことになつてゐることは前に述べた通りである。次は七言絶句。





平仄の法式が第一句と第四句とを同じくし、第二句と第三句とを之に異なるやうにすることは五言絶句と變りがない。又第三句結字を必ず仄字にすることも同様である。只五言に於ては單に二、四、不同、だけでよかつたのが、七言になると二字餘計に加はる爲にそれだけでは濟まず、更に二、六、對となつてゐる。即ち第二字平字ならば第六字は同じく平字であるけれども、第四字は必ず仄字にする。反對に第二字仄字ならば第六字は同じく仄字であるけれども、第四字は必ず平字にする。俗に二、四、不同、二、六、對、或は一、三、五、不論、二、四、六、分明、などと言ふのは實にこの事である。次に押韻の法も多少五言とちがつてゐる。乃ち五言では第一句に踏まぬのが正格で、踏むのが變格であるが、七言は之と反對に第一句に踏むのが正格で、踏まぬのが變格である。例へば李白の「早發白帝城」の作「朝辭白帝彩雲間、千里江陵一日還、兩岸猿聲啼不住、輕舟已過萬重山」では間還山がそれで、上平十五刪の韻である。亦、司空曙の「江村即事」の作「罷釣歸來不繫船、江村日落正堪眠、縱然一夜風吹去、只在蘆花淺水邊」では船眠邊がそれで、これは下平一先の韻である。然るにここに全然第一句に踏まぬ詩がある、俗に之を踏落しふみおとと稱する。例へば杜甫の「江南逢李龜年」の作「岐王宅裏尋常見、崔九堂前幾度聞、正是江南好風景、落花時節又逢君」及び李益の「夜上受降城聞笛」の作「回樂峰前沙似雪、受降城外月如霜、不知何處吹蘆管、一夜征人盡望鄉」などがそれで、前者は上平十二文、後者は下平七陽の韻であるが、いづれも第一句には踏んでない。然しこれらは勿論變格で、多く對句を成す場合とか、或は非常に快心の句を得て動かし難い場合等にのみ使用されるものである。

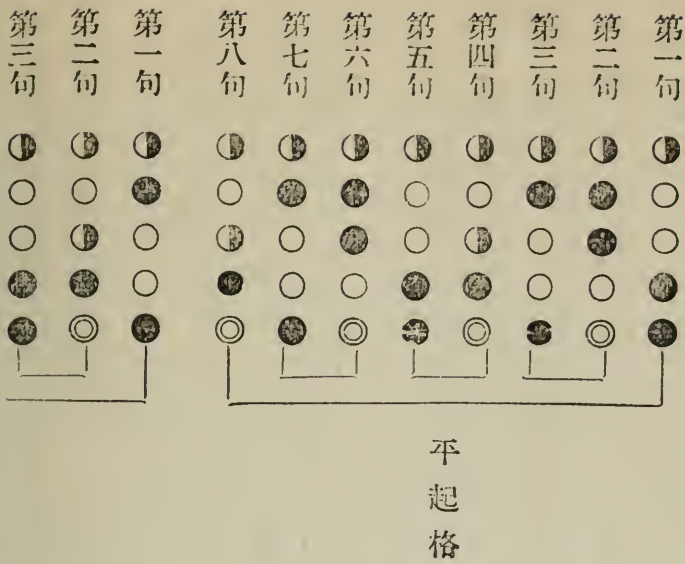
以上絶句に於ける構成法を概説した。然し右はいづれもその正格と目されるものに就てであつて、實際之が作詠に當つては勿論規則通りにのみ行かず、間々變則の場合が多い。俗に之を拗體へうたいと稱するが、亦それぞ

れに一定の法式を存し、變則と云へども之をみだりにするわけには行かぬのである。亦絶句に於ては、第一句に限り通韻と稱して他の近似の韻を通用する場合もある。又これは前項平仄の條に於て言ふべきであつたが、作詩上意味によつて平仄の變する文字もある。例へば予といふ文字はワレと訓する場合は平であるが、アタフと訓する場合は仄である。亦、相の字は相思相愛の場合は平であるが、宰相骨相などの場合は仄である。かくの如く漢詩の構成法は（たとひ絶句と云へども）實に多岐多端であつて、到底この限られた小紙面では詳述不可能である。且つ先にも述べた通り仄韻の詩に就ては一言も觸れてない。されば若し眞に舊體による作詩を學ばんと欲せらるる人は、宜しく別に他の入門書に據られるがよい。但、ここには是非言つて置きたいことは絶句に於ける起承轉結（一説に合とも稱す）の法である。乃ち起は全篇の發端、承は之を受けつぐもの、次に轉は一轉して變化を示し、結（或は合）に於て總體の締めくくりをするといふ仕組で、蓋しこれ絶句の定法である。古人これを例へて曰く、「大阪本町絲屋の娘、姉は十六妹は十五、諸國諸大名は弓矢で殺す、絲屋娘は眼で殺す」乃ち大阪本町が全體の出でつまり起句、姉は十六が之を受けつぐところの承句、次いで諸國諸大名と俄然一變するのが轉句、然うして絲屋娘と再び元にかへるのが結句である。但しこれらは専ら七言絶句の場合で、五言絶句はどちらかと云ふとさういふ波瀾重疊よりは寧ろ自然にすらすると詠するのを好しとする傾きがある。例の賈島の「松下問童子」や王維の「空山不見人」などがそのよい手本である。勿論くはしいことは實地に就て學ぶに若くはない。

#### 四 律詩

律詩に五言七言の別あることは、凡そ絶句と變りがない。但、彼が四句を以て一體を成すに反して之は八

句を以て一體を成す。共に略して五律或は七律と云ふ。そもそも律詩の律は音律法律の律であり、従つて漢詩中もつとも平仄の嚴重なもので、嚴密な意味に於てはこれが眞の近體である。常に二句を以て一聯と成し第一を起聯、二を領聯、三を頸聯、四を尾聯と稱へる。蓋し絶句の起承轉結に相當するものである。然うして中四句、即ち領聯頸聯（俗に前聯後聯と云ふ）に必ず對句を用ひるのがこの詩の大なる特色である。左に之が平仄法を示すとしよう。



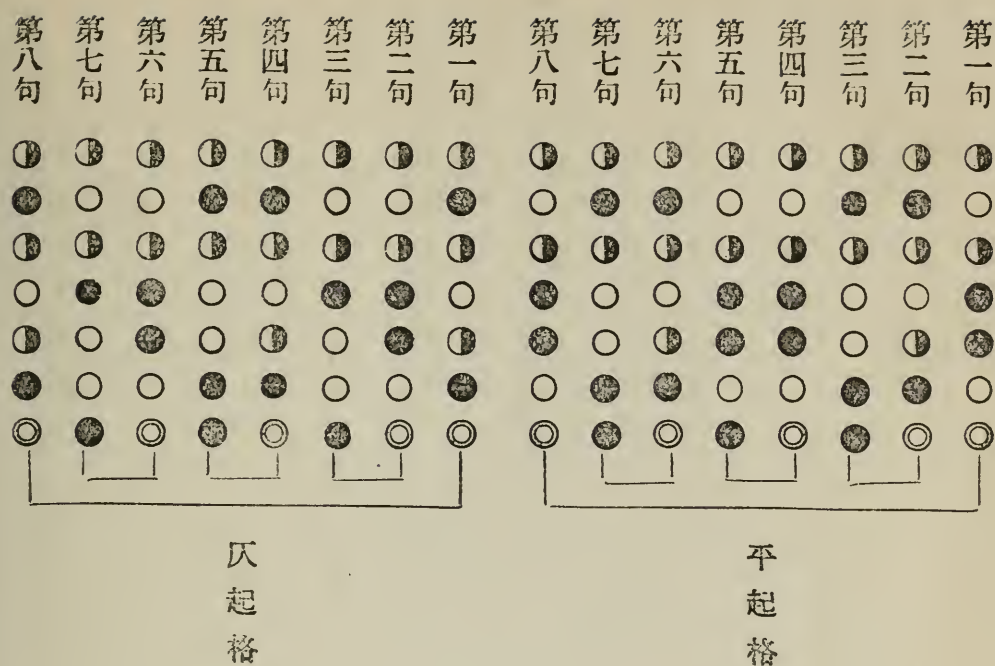




仄起格

平起仄起の二體あることは絶句と同様である。亦、平仄の法も殆んど絶句と變りがない。乃ち二四不同の理も同一であり、第一句に押韻せざるを正格とすることも變りがない。且つ全八句之を二分すればあたかも二體の絶句となる。乃ち平起格ならば平起の絶句二體となり、仄起格ならば仄起の絶句二體となる。古人も曰ふ如く、絶句とはそもそもこの律詩を切斷するの義である。只律詩に於ては第三句第四句及び第五句第六句、即ち前聯後聯に必ず對句を用ひる。例へば杜甫の「野望」と題する作「清秋望不極、迢遞起層陰、遠水兼天淨、孤城隱霧深、葉稀風更落、山迴日初沈、獨鶴歸何晚、昏鴉已滿林」とある中「遠水天ヲ兼ネテ淨ク、孤城霧ニ隱レテ深シ、葉稀ニシテ風更ニ落シ、山迴<sup>ハルカ</sup>ニシテ日初メテ沈ム」の箇所がそれである。亦、李白の「塞下曲」に「塞虜<sup>セロ</sup>乘<sup>ノリ</sup>秋<sup>アキ</sup>下<sup>シタ</sup>、天兵<sup>テンペイ</sup>出<sup>デ</sup>漢<sup>カン</sup>家<sup>カ</sup>、將軍<sup>ジャングン</sup>分<sup>フ</sup>虎<sup>コ</sup>竹<sup>チク</sup>、戰士<sup>シ</sup>臥<sup>シ</sup>龍<sup>リウ</sup>沙<sup>シャ</sup>、邊<sup>ヘン</sup>月<sup>ゲツ</sup>隨<sup>ス</sup>弓<sup>キウ</sup>影<sup>エイ</sup>、胡霜<sup>コシヤウ</sup>拂<sup>フ</sup>劍<sup>ケン</sup>花<sup>カ</sup>、玉關<sup>ギョクカン</sup>殊<sup>シ</sup>未<sup>ミ</sup>入<sup>ル</sup>、少婦<sup>セウフ</sup>莫<sup>ナク</sup>長<sup>チヤウ</sup>嗟<sup>サ</sup>」とある中「將軍虎竹ヲ分チ、戰士龍沙ニ臥ス、邊月弓影ニ隨ヒ、胡霜劍花ヲ拂フ」の箇所がそれである。韻法は前者に於ては陰深沈林がそれで、下平十二侵を用ひてあり、後者に於ては家沙花嗟がそれで、下平六麻を用ひてある。つまり第二句に初まつて隔句ごとに押韻するものと思へばよい。但し稀には五言絶句と同様、第一句にも押韻する場合もある。次は七言律詩。





五律の平仄法が五絶のそれと變らぬ如く、七律の平仄法も亦七絶と變らない。即ち二四不同、二六對である。然うして押韻も七絶に似て第一句に踏むを正格とし、踏まざるを變格とする。二分すれば共に七絶二體となる。亦對句の法は五律と同様である。乃ち杜甫の「秋興八首」其六「瞿唐峽口曲江頭、萬里風煙接素秋、花萼夾城通御氣、芙蓉小苑入邊愁、珠簾繡柱圍黃鵠、錦纜牙檣起白鷗、廻首可憐歌舞地、秦中自古帝王州」に於ては「花萼夾城御氣ヲ通ジ、芙蓉小苑邊愁ニ入ル、珠簾繡柱黃鵠ヲ圍ミ、錦纜牙檣白鷗ヲ起タス」がそれで、韻は頭秋愁鷗州即ち下平十一尤の韻である。同じく杜甫の「登樓」の作「花近高樓傷客心、萬方多難此登臨、錦江春色來天地、玉壘浮雲變古今、北極朝廷終不改、西山寇盜莫相侵、可憐後主還祠廟、日暮聊爲梁甫吟」に於ては「錦江ノ春色天地ニ來リ、玉壘ノ浮雲古今ニ變ズ、北極ノ朝廷終ニ改マラス、西山ノ寇盜相侵ス莫レ」がそれで、韻は心臨今侵吟即ち下平十二侵の韻である。但し稀には第一句に踏まぬ例もあることは七言絶句の場合と同様である。

律詩に於ける平仄の法は凡そ右の通りである。然し勿論右はその典型とすべき見本であつて、作詩上往々變體を存する。乃ち對句の法も多趣多様、起聯即ち第一句及び第二句にも對を用ひる法あり、尾聯即ち第七句及び第八句にも對を用ひる法もある。亦、僧皎然の「尋陸羽不遇」のやうに八句不對の作もあり、反對に杜甫の「登高」のやうに八句全對の作もある。其他、律詩の一體で、排律と稱して律句を無限に排列して行く方法もある。但し絶句とちがつて律詩に於ては仄韻は用ひぬことになつてゐる。されば若し律詩の形をした仄韻の詩があつたら先づ古詩であると思ふがよろしい。

古詩とは何か。讀んで字の如く古體なる詩の謂である。但し古詩とは云へ、あながち古時代の詩の意ではない。主として唐代に於て初まつた一の詩體を指すのである。只唐以前に於ては専ら四言五言であつたが、唐代に至つては別に七言、長短句などが流行した。されば長短句とは如何なるものかと云ふに、例へば李白の作「秋風清、秋月明、落葉聚還散、寒鴉栖復驚、相思相見知何日、此日此夜難爲情」に見る如く、三言四言五言乃至十數言を混入して作る詩である。乃ち白樂天の「太行路」や鷗陽修の「廬山高」などもそれである。我が國では賴山陽の「蒙古來」や山田蟻堂の「三又江」などやはり長短句混用體と見るべきである。かのごとくこれは古詩の一體と言ふよりは寧ろその變格と見るべきものである。普通古詩と云へば五言七言兩體であることは論を俟たない。然らばその構成は如何と云ふに、五言七言共に句數に制限なく、四句より及んで數百句に至る。然うして平仄は他の絶律と異り、多くは一定の法を存せぬものである。例へば陸龜蒙の「離別」と題する作「丈夫非無淚、不洒離別間、仗劍對樽酒、恥爲游子顏、蝮蛇一螫手、壯士疾解腕、所思在功名、離別何足歎」に就て見るならば、平仄の近體に適するものは全八句のうち僅かに三句にしかすぎない。さればたとひ五言八句を以て五律の體にまがふとも、その平仄を検すれば明らかに古詩である。亦、杜甫の「望嶽」の詩「岱宗夫如何、齊魯青未了、造化鍾神秀、陰陽割昏曉、盪胸生層雲、決眚入歸鳥、會當凌絕頂、一覽衆山小」に於ては「造化神秀ヲ鍾メ、陰陽昏曉ヲ割ツ、胸ヲ盪カシテ層雲ヲ生ジ、眚ヲ決シテ歸鳥ニ入ル」と中四句が對句を成し、一見あだかも律詩のごとき觀を呈するが、その平仄韻字を見れば又あきらかに古詩である。かくの如く古詩は五言七言共に絶律と平仄を異にし、多くは一定の法則に拘はらぬものである。

斯く云へば作法非常に容易の如く聞えるけれども、なかなか容易どころのものではなく、無法則の中又お



のづから法則あり、且つ一旦その押韻の法に至つては正に多種多様、到底絶律の比ではない。先づその韻法を分けて二となし、一を換韻格と云ひ、一を一韻到底格と云ふ。然うして一韻到底格に又二種ある。平韻到底格及び仄韻到底格である。つまり平韻ならば全部平韻、仄韻ならば全部仄韻、前後一貫するもので、李白の「江上吟」韓退之の「謁衡嶽廟遂宿嶽寺」などがそれである。亦、杜甫の「飲中八仙歌」のやうに毎句に押韻するものもある。次に換韻格と云ふのは二句或は四句（一解）亦は一段ごとに韻を換へて行く法で、多くは平仄兩韻を交互に用ひる。然うして之を分けて逐解轉韻格、逐段轉韻格、二句一轉格、三句一轉格、換韻句數長短轉韻格、起二句一轉格、起四句一轉格、結二句換韻格、結四句換韻格等の數種とする。但し之は主として七言古詩の場合で、五言の詩は換韻すること少く、若しするとすれば一解若しくは一段毎に換韻するのが通例である。かくの如く古詩に於ては最も多數の韻字を要する爲に、俗に通韻と稱するものをやる。試みに平韻に就てのみ言ふならば、一東二冬三江通用、四支五微八齊九佳十灰通用、六魚七虞通用、十一真十二文十三元十四寒十五刪一先通用、二蕭三肴四豪通用、五歌六麻通用、七陽獨用、八庚九青十蒸通用、十一尤獨用、十二侵十三覃十四鹽十五咸通用と云ふのが普通である。但しこの通韻は古詩にのみかぎられたものではなく、絶句に於ても稀に之を用ひるが、只絶句の場合では第一句に限り通韻を許し、他は許さぬことになつてゐる。例へば例の「鞭聲蕭々夜渡河」などは起句の河は五歌の韻であるが、他の牙蛇は六麻の韻である。つまり二者通用せるものである。が、勿論かかる例は稀である。

是を以て古詩の構成法の概略は終つた。但し先にも述べた如く、古詩は平仄に拘はらぬと云ふけれども、不拘則の間亦おのづから一定の習性を存するものである。と言ふわけは元來古體のものである故に、近體との混同を避けるために、なるべく他の近體の平仄、即ち絶律就中律詩の平仄を避けんとするからである。尤



も仄韻の詩は元來が古體のものである故に構はぬけれども、平韻の詩就中一韻到底格などの場合には力めて律句の平仄を混へざるやうに戒心する。従つて亦そこにおのづから一定の（但し勿論決定的のものではないが）平仄法も出現するのである。例へば七言平韻の場合、押韻の句の第五字を平とし第四字を仄とすることなどは記憶すべきである。然しそれらは勿論かかる小紙面にて言ひ盡さるべきものではない。亦淺學なる予輩の能く論すべきものでもない。但、幸ひ故文學博士森槐南先生に「古詩平仄論」なる好著があるから有志の諸君は是非一讀されることを希望する。

## 六 餘 論

初而、以上述べた所によつて讀者は何を感じたか。恐らく漢詩の構成法の複雑なるに驚かれたであらう。然もまだこれのみにては詩は作れぬのである。何故かと言ふに肝腎の平仄が分らぬからだ。乃ちここに新に漢詩（但し舊法に據る）を作らんと欲する人は先づ以て平仄韻字を暗記しなければならぬ。然る後はじめて右の法則によつて之を按配し得るのだ。然もその平仄たるや、なかなか一朝一夕にして記憶し得るものではないのである。洋學東漸以前の昔ならいざ知らず、今日西學全盛の中に於てかかる勞苦は實に容易ならぬ業である。且つ果してそれほどまでにしても作るべきものか否かは撰者自身疑問とせざるを得ない。それどころか予は現在の漢詩は遠からず滅亡するものと信ずる。滅亡することがよいか惡いかは別問題としても、かかる作法のままでは所詮滅亡せざるを得ないのだ。現に我が國の漢詩作者は大半六十歳七十歳の老人であり、恐らく二十歳三十歳の年少作者などは一人も居ないだらうと思ふ。但しここに少數の漢詩愛好者、たとへば予の如き者はある。勿論今日かくの如き漢詩の衰亡を見るはさみしいことにちがひない。さらば予輩は之を

ことである。つまり平仄韻字等在來の一切の法律を無視した新體自由の漢詩、言はば無韻詩とでも稱すべきものである。これならば何人にも作れないことはないであらう。單に漢字を以て綴ればよいからだ。些か餘談に亘るが、嘗て予は某先輩の佛蘭西近代詩を漢譯したものを見たことがある。それらはいづれもまだ平仄の整はぬ無韻詩であつたが、然しその詩の持つ魅力は同じ原詩の現代語譯を凌駕すること非常なるものであつた。之を要するに我々日本人には平仄も韻脚も實際に於ては何ら意味を成さないのである。我々に分るところのものは只和訓による漢文脈の面白味ばかりなのだ。然れば乃ち平仄に於ける苦心など凡そ無駄と言ふべきではないか。予は本朝詩家が過去數百年に亘つてこの無駄を繰りかへして來たことに對して非常に痛惜の念を感じる者である。されば今後若し漢詩を欲する人あらば宜しくこの新法を奨めるであらう。

然らばその作法如何。蓋し平仄の無いだけ實に簡單である。乃ち五言七言共に絶句は四句を一體とし、律詩は八句、古詩は句數を制限せず、且つ三五七言等長短句混入自在とする。固より絶句に於ける起承轉結の法や律詩に於ける前聯後聯對句の法は舊來のままとする。然うして各句共に原則として五言は二字三字、七言は二字二字三字或は四字三字といふ風に文字を排列する。これはなぜかと云ふに、凡そ漢詩の語調が常にさういふ風に組み立てられてゐるからである。例へば賈賓王の「易水送別」の作「此地別燕丹、壯士髮衝冠、昔時人已歿、今日水猶寒」又は張繼の「楓橋夜泊」の作「月落烏啼霜滿天、江楓漁火對愁眠、姑蘇城外寒山寺、夜半鐘聲到客船」の類である。勿論何らむづかしい事はなく、何人も言はんと欲するところを言ひ得るのである。この新體漢詩に就ては猶大に言ふべきこともあるが、既に與へられた紙數も超過したことであるから、いづれ他の機會にゆづることにして、兎に角若しも今後新に漢詩を作らんとする人があるならば宜しく

右の新法を奨めるであらう。

掇而しばしば言ふことながら、漢詩の閑却されたる蓋し今日より甚しきはあるまい。凡そ只一人の李白すら満足に知つてゐる人は無いのである。予は予の拙文が多少なりとも漢詩の復興に役立ち、以て一人たりとも漢詩愛好者が増加することを望んで止まぬ。予が淺學自ら揣らず敢てこの不文を草したのも畢竟この故に外ならぬのである。猶進んで之が深奥を研究せんと欲する人々の爲に先學町田柳塘氏著「作詩入門」並びに井上靈山氏著「作詩大成」の二本を推奨して、以てこの未熟な稿を終らうと思ふ。

# 短歌の構成と技術——窪田空穂

## 一

上の題は、本講座の編者から、作歌法を説く上の目標として與へられたものである。此の題は、散文の作法を説く上での目標としては極めて適切なものであるが、短歌の作法を説く上では適切とはいへない題である。この、散文には適切であるが、短歌には適切ではないといふ事が、やがて短歌の特色を語つてゐる事である。

短歌の短歌たるところは、一にその五句三十一音といふ定型にある。これを外にすれば、短歌を作る上で持つべき用意は、詩を作る上の用意散文を作る上の用意と何等異るところはない。短歌の作法の上の問題はすべて五句三十一音といふ定型を饒つてのものである。言ひかへると、如何にすれば短歌といふ定型を生かし得るかといふ事が、短歌作法の上の問題の全部であるといへる。

## 二

短歌の作をするに當つて、第一に意識すべき事は、短歌の内容は單純でなくてはならないといふ事である。作者の言はんとする事の内容が、單純ではあり得ない場合には、短歌といふ形式は棄てるべきである。何う



でも短歌といふ形式でいふとするならば、連作といふ形として、何首かの短歌を關聯させて、それによつて一つの心持をいふのであるが、その場合にも、一首の短歌の内容は單純なものとして、それで満足をしなくてはならない。これは短歌としては宿命的な事である。

なぜこの事がそれ程までに必要な事かといふに、短歌も文藝上の作品の他のすべての物と同様に、一つの作品となつた以上は、その物自身の力で生きてゐるものでなくてはならない。作者から切り離されて、その物自身の力で息をしてゐる物でなくてはならない。五句三十一音といふ短い形式を定型として、それで生きてゐる物としようとすれば、内容即ち取材を單純にするよりほかは生かしやうがないからである。もし單純を厭つて複雑なものにしようとするならば、その複雑は、味ひでの上のものとし、又その味ひは聯想の上のものとして、一首の内容即ち取材としては、どこまでも單純にとどまらなくてはならないのである。

内容即ち取材に複雑を欲するといふ事は、一つの本能であつて、短歌の歴史は、これをその方から觀ると單純から複雑に、又單純から複雑にと、幾度びもそれを繰返してゐる。そして此れを前から觀れば、内容即ち取材の單純であつた時代の短歌は生きてゐて、複雑になれば死んだ、魅力のない物となつてゐるのである。複雑は欲するが、事實は單純でなくてはならない。それで此の二つの矛盾したものを調和させようとしてさまざまの工夫が費されてゐる。作歌法の要諦の一つはここにあるとして、*さまざま*の案が出されてゐる。

現在にあつては、大體、短歌は實際に即して詠むべきものだとしてゐる。此の實際に即するといふ事は、形としては單純なものとなるが、心即ち味ひとしては複雑なものとなり得る方法だとして選んでゐるがやうである。この實際に即するといふ事は、これを空間的にいふと、眼前の事物の第一印象の、心にしみて留まつてゐるものを理智をまじへず、そのままに、形と心とを一つにして現はさうとするのである。そして此の

方法は、それが純粹で、又集中的にされれば、自身に潜在してゐるものまでも、暗示的に現はし得る方法だとしてゐるのである。又、時間的にいふと、自身の現在の唯今の心を、自身の頂點の心として、それを區切り取つて、他の時の心をまじへさせず、ありのままに現はさうとするのである。これも前の空間的方法と同じく、いはば一瞬間の心の中に、自身の心の全部が含まつてゐるものとして、それが暗示的に現はれ得るものとしてするのである。

これは言葉とすれば面倒らしく感じられる事であるが、實際とすれば、最も安易な方法で、むしろ安易に過ぎて飽つけない程の事である。

内容を單純にするといふ事は、これを理智的に考へると、幾つかの方法の想像されて迷ふ事であるが、現在の唯今、自分の心に最も濃く映つてゐる一つの物とすれば、おのづからにそれは單純なものとなつて来る。そして此の單純は、言ふがやうに、その人としての複雑もおのづからに含んでゐるところのものであるから、複雑を欲する不能と、單純を必要とする短歌の作法の上では、比較的すぐれた方法といはざるを得ないものである。

### 三

五句三十一音といふ定型は、從來は、殆ど絶對なものとされてゐたのであるが、近來は一方では疑はしいものとされて、同じく短歌といふ名において、それを棄て去らうといふ運動も起つてゐる。

五句三十一音といふ定型を、優秀なるものとする方にも理があり、疑はしいものとする方にも理がある。一方の長所と認めるところは、一方の短所と認めるところとなつてゐるのである。その大體を念頭に置くこ

とは、作歌の實際からいつて必要な事である。

短歌が我が國の歴史と共に存續して來たといふ事は、一見奇蹟的に見える事であるが、これは他の理由があつたからではなく、大體は形式の持つ魅力からだと思はれる。

言語文字をもつて自身を表現したいといふ事は、われわれの大きな本能であるが、その表現は、多數を相手にしようとするものと、一人を相手にしようとするものとある。時には、我と我を相手にしようとするものもある。短歌は、此の後の分の本能を満たす上に最も恰好なものとされ、そしてその役目を果して來たのである。

表現といふ事には、統一といふものが必要條件となつてゐる。第一には、表現といふ事は、氣分に纏まりがつかなければ、しようと思つても出來ない。又相手となつて聞かれる方も、言はれる事に纏まりがついてゐないと、聞き取る事も出來ない。この纏まりが即ち統一である。

表現しようとする事が事柄である場合には、この統一はさして必要ではないが、それが氣分を主としたものである場合には、此の統一は極めて必要なものである。しかし氣分に統一をつけるといふ事は、必ずしも容易な事ではない。その氣分が細かさを持ったものであり、又淡さを持つたものである場合などは一層である。然るにわれわれの實際生活においては、その種の氣分で、しかも表現したいと思ふものが案外に多いのである。

五句三十一音といふ定型は、此の種の氣分を主とした内容即ち取材の、必ずしも統一の付け易くないものに、その定型といふものが統一力に變化して、統一を附ける手傳ひをするものである。

五句といふ事と一つになつてゐるところの三十一音といふ長さは、瞬間に限つてゐる氣分をいはうとする



上からいふと、不思議にも手頃の長さである。此の長さに合せて氣分をいはうとする時には、長さの制限が氣分を壓搾させて、その壓搾はおのづからに統一力になつて來るのである。

此の長さの持つ統一力よりも、短長五句の組合せの音樂的な事の爲に持つ統一力の方は、遙かに大きなものである。意味を持つてゐる言葉を、同時に音樂的なものにするには、熱意のある胸の奥においてしななければならない。熱意によつて言葉は音樂と融け合つて一つのものとなり、單に言葉だけでは持てない別種の力の添つたものとなるのである。これを統一といふ上から觀ると、此の事をする際に、此れとは別な統一といふ事が完全に出て來るのである。此の事をする前には、漠然とした氣分で、殆ど統一の附かなかつたやうなもの、言葉を音樂としようとする働きに伴つておのづから統一が附いて來て、そしてそれと此れとが一つになつた時が、一首が出来上つた時となるのである。短歌にあつては統一といふ重大な事は、言葉を音樂とするといふ事に伴つて、副次的に、殆ど無意識の中にされるのである。

言葉を音樂に融かすには熱意が伴はなければならないが、此の熱意は、時に意想外の働きをするものである。それは、その働きが漠然たる氣分に統一を附けるといふ程度にとどまらず、その人の中に潜在してゐる平生は意識に上らないでゐたものを、その時の熱意が刺戟となつて揺り覺まし、浮び上らせて來ることである。これは多少なりとも作歌の經驗を持つてゐる人は、等しく經驗するところのものであつて、そして作歌の上で最も面白いとしてゐる事である。

これは短歌の作に限つた事ではなく、他の如何なる作の上にもある事である。しかし此れは、作に當つて熱意を起した時にのみある事で、他の場合には無い事である。熱意は合理的な刺戟のある時においてのみ起るものである。今、定型短歌と、謂ふところの自由律の短歌とを比較すると、定型短歌は、その定型といふ



事の不自由さが、合理的な刺戟となつて、作の場合には熱意を喚び起す役廻りをするものとなる。それで、不自由のある定型の方が、その無い自由律よりは、却つて作り易いといふ、理論とは反對な實際が現はれて來るのである。定型短歌の作者が、理論としては自由律の作者のいふ所を拒み難いにも拘らず、依然として定型を棄てないのは、多分は此の意味での面白みから離れ難い爲であらうと思はれる。

#### 四

上に、短歌の内容即ち取材は、形式との關係上、單純なものでなければならない事をいつた。しかしその單純は、單なる單純ではなく、複雑を含み得るところのそれで、今はその爲に實際に即して、空間的には第一印象の心にしみたもの、時間的には、現在の唯今の一瞬間といふ心得をもつて捉へたものとなつてゐるといつた。單純にして複雑を含んでゐるものといふ事は、これだけでは説明とはならない。これだけでは複雑を庶幾してゐる單純といふだけで、單純はつひに單純にとどまらないとも限らない。更にこれを、五句三十一音といふ上からいふと、三十一音といふ長さの方の關係からのみ見た説明で、五句といふ音樂的の方を閑却したものである。短歌は、三十一音の長さの爲に制限されて、取材として單純でなくてはならないのであるが、その三十一音と共にある五句といふ事によつて、その單純を複雑なものとなし得るものである。そして短歌の作法の上からいへば、三十一音といふ事よりも、五句といふ方がむしろ重大なものである。

取材の單純といふ事は、言ひ換へると平凡ともいへるものである。三十一音をもつて一つの纏つた事をいひ、しかも誰にでも分るやうにいはうとすれば、平凡とならざるを得ない。單純にして平凡なる事以外には取材とは出來ないとなると、短歌は救ふべからざるものとなりをはる外はないのである。

此の單純で平凡な取材に特色を附けて、それを單純平凡ではないものとする今一つの方法が短歌にはある。それは、上にいつた五句の音樂的方面で、謂はゆる調べである。この調べは、上にいつたやうに、作者の熱意をもつた胸の奥で、意味を持つた言葉を音樂に化したものの謂ひで、その化するといふのは作者の主觀と一つにするといふ事である。言ひ換へると、調べとは作者の主觀の形なきものを、取材を借りて形をつけたものである。即ち調べは、作者の主觀その物なのである。

五句三十一音の定型は、長さとしての三十一音は客觀方面を、五句は主觀方面のもので、客觀方面では、單純で平凡な事を、誰にも分るやうに具象する役をさせ、主觀方面では、作者のその時の氣分を表現する役をさせ、そしてそれと此れとを一つに融かし合させるものなのである。取材としての三十一音は、單純平凡に満足せざるを得ないのであるが、五句としての作者の主觀は、主觀の限度のないと共に限度のないもので、その上では無限の道に續いてゐるものといへる。そして此の主觀が個人的のものである事は、いふまでもない事である。

この調べは、短歌の上では、古來極めて重大なものとされて、歌は調べなりともいはれてゐる。従つて調べの何であるかを論議したものも少くはない。調べは、これを如何に見るにしても、言葉を離れては存在し難いものである。言葉と共にあるものだといふ事に力點を置くと、調べとは口調の良いといふ事になる。滑らかに、柔らかに、美しく、聞いて心地よいものといふ事になる。調べをかう解釋する事の延長として、言葉の選擇が嚴重となつて、謂はゆる短歌といふものが出來上つてしまつたのである。短歌が退嬰的になつたのは、一つには此の歌詞の束縛から來てゐるのであつて、心としてはいはずとする事も、適當な歌詞がない爲にいへず、強いていへば歌の生命である調べに叶はないものとなるとして、いへずに終り終りした結果と

もいへる。

一方には、調べは言葉を離れては存在しないが、しかし此の調べは言葉に属したものではなく、言葉の主となるものである。感情の表現は一に調べによるもので、言葉の意味は末のものである。調べこそは感情その物であるといふ解があつた。この解の方が後のものではあるが、しかし久しい以前からのものである。此の解には、個人性といふものが濃厚に加はつてゐるのである。

調べに對しての解は、現在では、前の解から次第に後の解に移つて來て、その結果としては、現在では歌詞といふやうな特殊なものは認めないやうになつて來てゐる。個人性の尊重といふ事が時代色になつてゐる現在では、これは當然の事であつて、取材としては單純ならざるを得ない短歌も、此の調べによつて個人性を高調させようとして、さまざまの試みがされつつゐるのである。

## 五

上に、現在の短歌は實際に即したものだといつたが、その實際に即するといふ事と、個人性の尊重といふ事とは言葉はちがふが、内容としては相通ふところのあるもので、異語同義ともいへばいはるものである。個人性を尊重する心をもつて、實際に即しての感をいふといふ事は、言ひかへると我が生活を表現するといふ事である。如何なる取材をするにもせよ、それは生活の表現といふ事を心に置いてのものである。

生活を表現しようとする上からいふと、如何に定型の短歌に愛着を持つてゐる人でも、時にその形式の餘りにも短小なのを憾みないわけには行かない。短歌を基本として、或程度の複雑な心象をも表現する方法はないかといふ事が、期せずして問題となつて來た。



この問題の答に、第一に暗示を與へたものは、短歌の連作といふものである。これは最も多く萬葉集にあるもので、殊に柿本人麿の歌に多いものである。それは何ういふものかといふと、心を動かした事柄で表現したいと思ふ事柄が、時間的展開を持つて複雑なものとなつてゐる場合、これを短歌をもつて表現する方法である。かうした内容は、本來、形式に制限のない長歌をもつてすべきものであるが、長歌の代表歌人である人麿が、一方では短歌の連作によつてその代用をさせ、しかも面白い作を残してゐるのである。

連作は、簡単にいふと、一つの展開した事件を、適宜に幾つものに分け、その分けたものの頂點頂點を一首の獨立した短歌とし、すべてを讀むと、事件の全體が暗示的に現はれて来るやうにとの意圖をもつて作るものである。連作はその初めには、長歌の代用のものであつたらうと思はれるが、上にいふやうな詠み方をしたのが爲に、第一には、謂はゆるテンポの早さから来る面白みがあり、第二には、暗示的で、聯想を促すといふ面白みもあつて、長歌とは別種の味ひのあるものとなつたのである。

この連作は現在から觀ると、生活を表現しようとする所から来る複雑さに堪へ得るものといふ意で愛用され、上にいふテンポの早さ、暗示的の面白みも取り入れられて、次第に一般化しようとしつつある。現在の短歌の作法を語る上では、此の連作といふものは逸し難いまでの一般性を持つたものとなつてゐるのである。

## 六

以上、甚だ不備なものではあるが、短歌の定型を扱ふ上で念頭に置くべき事の大綱にだけは觸れた。これは短歌の構成といへばいはれ得るものである。技術の方面は、實例についてはいはないと云はれないものである。今は紙面がそれを許してはゐない。



## プロレタリア短詩の構成と技術——森山啓

## 一

プロレタリア詩であれブルジョア詩であれ、およそ詩と名のつくものは、詩人のところに醗酵し泡立つ情緒を、言葉であらわしたものである。若し僕らが、酒を盃に注ぐやうに、僕らの情緒を直接、人々の胸へ注ぐことができたなら、詩などは要らないものだ、僕は詩を作りはじめた頃に書いた。それは、プロレタリア詩人のなかには、自分の本當の感情を言ひあらはさないで、しばしば何かの觀念や思想體系に則つて、「頭腦だけで詩をかく」人もあつたからであり、また言葉といふものが詩人にとつて如何に重要なものであるかを考へない人もあつたからである。

僕ら詩人は言葉なしには、自分の生活感情を人々につたへることができない。そして一度、何かの言葉に自分の感情をびつたり表現すると、その言葉は自分から獨立して、何百何千の人々の感情に訴へ、それを統一する。ところが若しその言葉が、感情を表現するにびつたりして居らず、古くさく、不鮮明であり、生命の響をつたへなかつたならば、またその言葉が内容に即して奔放に驅使されず、構成されなかつたならば、いかに高い感情も人々の胸にひびかない。

詩人は「言葉の魔術師」であると云はれてゐる。そのやうに、言葉は詩人にとつて重要なものである。言葉に對する感覺、言葉をえらび出す力、言葉を驅使する能力などは、かなりな程度に詩人の天分に負ふてゐるが、如何なる天才詩人も、修練なしにはこの能力を發展させることができない。はじめは讀むに堪へない詩を書いてゐる人も、或時期の努力を経ると、急に、自分だけがもつてゐるものを發輝するといふ場合が多い。誰でも、はじめから、自分の天分や獨創を充分に發揮し得るものではない。俳句で言へば芭蕉なども、自分獨自の境地へ進むまでには、やはり談林風の影響のもとにあつた。もつと大きな詩人について言へばゲーテなども、詩作のはじめには自分の天分をさへ疑つたりして、苦惱したらしい。ゲーテは、自分の叙情詩をかきおろすときには、斜においた原稿紙をまつすぐに置きなほす追さへない場合があつたといはれるが、天成の詩人でもはじめから斯うであるわけではない。彼は青春時代に書いた「自己不信の歌」といふ英語で表現した詩のなかにそのことを歌つてゐたと思ふ。

詩人の「自己不信」は、詩を書いてゐるうちに必ずおこる。そしてそれは何度も起るだらう。しかしそこを突き抜け、何度となく突きぬけてゆく詩人が成長してゆくのである。かういふわけで、詩作の修練や、言葉の選擇のための苦勞なしには、詩人は進み得ないが、最初に詩をかきはじめる時以外は、一般にその人自身の努力を俟つより外はないと云つてよい。詩についてのどんな名論卓説も、詩人が社會的に戰つてゆく場合の方向を示すといふことこそあり得ても、またその理論に詩人自身がこころから動かされて間接に役に立つといふことはあり得ても、それ自身では詩を生む直接の方法はさづけない。「どうして詩をつくるか」、その方法は、何よりも詩人自身が、自分の生活や、自分をめぐる自然や社會の現象そのものから學び、また自分のいつはらぬ感情そのものから學ばねばならぬ。また自分の詩作の經驗や、他の詩人の經驗から、自分の

欲求にしたがつて學ばねばならぬ。

この努力さへ詩人にあれば、詩における方法論や技術上の知識もまた詩作に役立つ。だから僕は、この小文の後半でその問題にも觸れるであらう。

ところがまた、この方法論だとか技術論だとかは、詩人の生活内容、詩人の生活における根本態度、詩人の視野の廣さ、詩人の物の考へ方、世界の觀方など、つまり詩人が詩をつくる前にもつてゐるところの生活と思惟の全内容と、密接な關係をもつてゐるのである。

もし、方法論などが、そのやうに密接な關係をもつてゐる詩人の根本的な生活内容、乃至は思惟内容ときり離して扱はれるとすれば、それはいはゆる形式主義に墮つるものであつて、詩を書く場合に守るべきいろいろな杓子定規をあたへるものであり、詩人のあらゆる才能や感情を鑄型に流し込もうとするものである。そんな杓子定規について得々と教へ、詩を作らせようとした教師を、ハイネなども、手の平につけて、思ひ出のなかで笑つてゐる。

詩にも短歌にも俳句にも、勿論それを作るための「心得」がある。そして古來の優れた詩歌人は、みな結局においては、詩は生むべきものにして作らるべきものにあらす、といった見解をのべてゐる。詩人は少くともそのやうな自信をもたなくてはならぬ。おれの詩は、誰が何と云はうと、歌ひたいから自然に生れてくるのだ、おれが自由に歌ふのを妨げるな、——かういふ傲慢さを吾々は持ちうるに至りたいものだ。「詩人の水車が廻るとき、それを止めようとするな」、といふこの水車が、自分の生活及び精神の力でたえず廻はつてゐなければならぬ。

すなはち私は、詩人が詩をかくために、言葉に對する注意や修練を怠らず詩作の技術的方面に苦心するだ

けではなく、詩人としての生活的・思想的努力をもつことがいかに重要であるかといふことについて、尙後節でも一言したいと思ふ。

二

短詩（短歌的なもの、俳句的なものを含めての）においては、小説や長詩におけるやうに、複雑な事象の細部にわたる描寫や、複雑な生活感情の餘すところなき表白などといふことは思ひもよらない。しかし、若し短詩が表現し得るものは、極く單純な感情のみであるとするならば、それは誤つてゐる。もしさうならば、およそ短詩といふものは現代生活者にとつて何ら重要な意義をもたないことになる。なぜなら、現代に生きてゐるわれわれの思想や感情は、それが歌ふに價するものである限り、いつの場合にも相當複雑な内容をもつてゐるからである。

たとへば、腹が痛いとか、月は白いとか、乃至は隅田川の流れは重いとか、さういつたことだけを歌つたのでは、勿論詩にはならぬ。保守的な俳人達は、俳句は「花鳥風月」のみを歌ふに適するものだといふやうな結論へ持つてゆくために、この十七字の詩形が、もつばら「簡勁淡白」な、又は「簡明單純」な感想を歌ふべきだと考へる。なるほど「簡勁淡白」と形容できないこともないが、俳句にしたところで、優れたものは皆相當に複雑で深みのある感想を表白してゐるのである。芭蕉や一茶の有名な若干の句を思ひ出せば足りる。

夏草やつはものどもの夢のあと

あら海や佐渡に横たふ天の川



五月雨を集めて早し最上川

冬籠り又よりそはん此柱

等の芭蕉の句にしても、言外に、大きな自然の流轉や、作者のつきつめた人生態度（それはひどく諦觀的なものではあるが）を感じさせるから、よいのである。一茶の

我と來て遊べや親のないすゝめ

にしても、

仰むけに落て鳴けり秋の蟬

名月のさつさと急ぎたまふ哉

にしても、素材は自然の一斷片であり一微物にすぎず、形は單純であるが、内容は相當の複雑さと重量をもつてゐる。芭蕉は、

「句は七八分にいひつめてはけやけし、五六分の句はいつまでも聞きあかず。」

と言つて、露骨で淺い觀念を示すのを警めたさうだが、俳句でも短歌でも自由律短詩でも、複雑で深みのある内容を、自然や生活の斷層のなかに、單純な形象のなかに表現するところに妙があるのである。それを注意しない人は、現代生活の内容が複雑であるからには到底短詩形では表現できないといふ結論をもち出し、短詩といふものに對してもつねに生活の描寫や、思想の完き表現をもとめる。これは愚劣なことである。長

詩においてさへ、われわれの生活の細部をまで客觀的に描寫し得るものではないし、われわれの生活感情を、理路を立てて隅から隅まで表現できるものではない。そんなものを作れるとすれば、「頭で書いた詩」になつて生命のないものになつてしまふ。雨の中の最上川の流れの早さをくたたく描寫したつて詩にも何にもなりはしない。

### 五月雨を集めて早し最上川

このやうに生命をつかんで表現し、その言外に雨中の川の様相を想像させれば澤山である。過去のプロレタリア的俳人の作つたものを例にあげると

合唱が轟いて雲が晴れてくる

都會は死んで眞黒な人の奔流だ

底知れない力に燃寸を強く擦る

(湯川 晃)

これはメーデーを歌つたもので、傑作とは云ひ難いが、過去の「プロレタリア俳句」の中では佳作の部に屬するもので、理におちてゐない點がよい。

元來、われわれの感情といふものは、理窟で割り切れるものではなく、十のものを十まで筋みち立てて言ひ切れるものではない。實生活においても自分の苦しみや悲しみを、百萬だらのべ立てても、それが相手につたはるものではない。却つて愚痴のごとく、うるさがられるものである。詩人は自分の感情を表現するためには、多くの言葉を費すのではなくて、却つてわづかな言葉をもつて、その感情の複雑さや本質的な意義

を、力強く形象の中に示すべきであらう。だから芭蕉が、「五六分の句はいつまでも聞きあかず」と言つたのは、何も短詩に限つたことではなく、長詩においても同じである。感情といふものは八九分までに言ひつめては「面白くない」と云ふよりは、八九分までは言ひつめることのできないものなのである。言ひつめれば理窟になつてしまふ。それはわれわれが實際に何かを強く感じた場合を想起して見れば明かなことで、それが明確な思想に裏打されてゐる場合（さうであればあるほどよいのだが）でさへ、その強度、その深度、その雲のやうに湧きたつ有様や、潮のやうに騒ぎ而も靜かな底をもつてゐる有様を、言葉で言ひつめることはできないのである。さうかといつてそれを表現できないかと云へば、さうでもなく、そこに詩人の表現の秘密があるのである。これは、詩人の仕事を神祕化するものでもなければ、感情表現をアイマイ模糊たらしめるのがよいなどといふのでも決してない。ただわれわれの感情といふものは、概念をかりた論理的思考によつてのみは説明できないもので、詩においては感情の奔放、想像力の飛翔、作者の眞實な心の熱燃が無視されてはならず、その表現にはそれ相應の獨創が必要だといふのである。

頭ばかりで書いては駄目だといふことは、敍情詩人ばかりにあてはまることではないが、プロレタリア詩のなかには、長詩にも短詩にもあまりに頭でかいた詩が、過去には多かつた。理窟はもう分つてゐると云つて手をふりたくなるやうな詩が、かなり多かつた。それらはみな論理的には語脈が分明であつたが、作者の想像力や、心の眞實性や、詩才を疑はせるものが多かつた。いはゆる「唯物辯證法的創作方法」なるスローガンも、詩人の無拘束であるべき表現に對して、何か定まつた規範を與へ、詩人の思考を一定のレールの上へ滑らせようとした點で誤つてゐた。詩人といへども、自然や生活に對して正しい認識をもたねばならないことは云ふまでなく、それについては次に述べるつもりだが、詩をつくる場合に、何か「辯證法的」につく

らなければならぬといふやうな處方箋は、有害無益である。詩人は奔放であれ。あらゆる事象に對して心の底からの感動をもつて、獨創的に歌ふべきである。何の杓子も定規もいらぬ。

しかしこのことは、詩人が、生活に對して勝手な熱を吹けばよいと云ふことには勿論ならない。熱を吹くことは勝手であるが、それが、正しい價值あるものであるか否かといふことは、別のことである。詩人はつねに自分のいつはりのない所を、獨創をもつて歌ふべきだが、しかし主觀的にはいつはりがないやうに思つてゐても、客觀的には、さうではない場合も多い。だからすぐれた詩人は、何ものにも拘束されずに歌ふ奔放をもつと共に、また現實世界に對する自分の認識を正しいものとなし、自分の歌を歴史の流れの中で有意義なものたらしめるための誠實な自己反省をもつのである。北村透谷、石川啄木を考へてもいい。ハイネやゲーテを考へてもいい。かれらは詩のことばかりを考へてもゐず、また詩ばかりつくつてもゐなかつた。文學全體について、自然や人生そのものについて、また自分の社會的地位について、それぞれの社會制約の中に於てではあるが、思索し且つ戰つた。

プロレタリア文學における「社會主義的リアリズム」の理論は、詩人に對して、表現や思考上の定規をあたへるものではなくて、却つて詩人のほんたうの血の通つた思想感情と、その獨創的な、眞實な表現を保證するものであつて、ただ詩人の現實世界に對する認識の根本態度、從つて藝術表現の根本態度を、正しい方向に統一しようとするものであつた。

### 三

最初の節に僕は、「およそ詩と名のつくものは、詩人のこころに醗酵し泡立つ情緒を、言葉であらはしたも



のである」と書いた。それにちがひはないが、感情といひ、情緒といふものをも、若しそれが、われわれから獨立して存在する現實世界と何の關係もないものだとするならば、決定的なあやまりである。

感情といひ、情緒といひ、それは、われわれの理論的な思考などと同様に、現實世界から隔離された「純粹な」ものでは決してない。それはつねに現實に對する感情であり情緒なのである。われわれの空想や幻想もつねに現實的なものから遠く飛翔し去ることは出来ない。空想や幻想は、われわれの現實生活や、生活における希求の、倒錯した表現に外ならない。

だから、われわれが何かの感情を表現するとすれば、其感情を起させてゐる現實的な事態そのものを正しく認識してゐなければ、その感情表現は、作者にとつてどれだけ嘘いつはりのないものであつても、客觀的に見れば欺瞞的なもの、乃至はくだらない感慨に近づいてしまふ。この事が大切である。

そしてそこに、詩においてもリアリズムの態度が重んぜられねばならぬ理由があるのである。リアリズムは詩人に、現實をそのまま模寫したり、その客觀的な描寫をしたりすることを、要求するものでは決してない。そんな風に要求するものは似而非リアリストである。眞のリアリスト詩人は、ただ現實の正しい認識の上に立つておのれの眞實な感情を、詩的眞實において表現しようとする。詩的眞實が、事實そのものの模寫したものであり得ないことは、前節にのべた所で明かであるが、しかし事實の眞を歪曲したものでは尙更なく、事實よりも一層眞實な力をもつて迫るといふ意味のものでなくてはならぬ。社會現實の發展の眞をおほひかくした詩や、安易な俗生活に溺れた詩は、どんなに目新しい幻想を、獨特な手法で表現してゐても、そこに僕らは虚偽を感じ、安情を感じるので、高く買ふことができない。現實生活に對する態度や認識の上で、根本的に正しいものを感じさせ、しかもその作者の魂の眞實さに充ちてをり、奥行があり、又は奔騰力があ

り、表現も獨創的で、内容にびつたりしてゐる、といふ場合に打たれるのである。

だから詩人の場合においても、その生活や、思想や、世界觀は非常に重要なものとなつてくる。プロレタリア詩人が自分の生活をプロレタリア大衆の生活の中におき、みづから世界觀を徹底させる努力をもつことはそれ故必要である。「辯證法の勉強」も、もとより必要である。しかし現實そのものの辯證法を深く觀察し、捉へることが一層必要でなければならぬ。現實は複雑であり、たえず動いてゐる。詩人はそこへ全精神を傾け、それと渡り合ふ態度が必要であり、それがリアリスト詩人の根本態度だと思ふ。詩人は豫言者でなければならぬといふ言葉があるが、現實世界の深い觀察によつて、その矛盾、その發展、その現實的な可能性を歌つてはじめて、詩人は時代に先行しうるのである。プロレタリアートの見地に立つといふことも、それが附け焼双であつてはならない。現實生活に對する詩人のいつはらぬ感想そのものが、そこまで行つてゐるといふのでなくては嘘である。

これらのことは、短詩や長詩や小説のみについて言ひ得ることではなく、藝術全體について云ひ得ることであらう。

#### 四

自由律をもつて歌ふべきか、俳句や短歌のやうな定型律をもつて歌ふべきかといふことは、歴史的にはすでに解決されてゐることである。ただこんな形態論一般だけですべての作者を律するのはつまらぬことだと思ふ。短歌や俳句の定型が自分にとつて都合がよければ、それによつてどしどし歌ふ方がいい。自由律詩の中のまのびした作品や、くだらない内容をもつた作品よりは、定型短歌や俳句の中の、眞實な内容をもつた

ものの方がよい。形態論は第二義的なものであつて、作者の根本的な藝術態度と個々の作品の内容が第一義的なものである。定型が堪へがたく不自由に感ぜられるだけの必然的な、内容の壓力があれば、もとより自由律で歌ふにこしたことはない。しかしそれだけの内容の壓力もないのに、形式ばかりを自由にして、くどくど退屈な感情や、分り切つた理窟を表白したところで、よい短詩が生れるわけのものではない。

プロレタリア短歌の運動は、最近また盛になつて來たやうである。今度は「公式的」な見方や、「自由律」の機械的な強制がなくなつてゐるのがよいと思ふ。ここに作品を引例したいが枚數がない。

尙短詩に關しては、所謂寸鐵をもつて刺すエビグラム風のものの意義も注意されるべきだらう。かういふものはあまり日本には多くないし、すぐれたものがない。人生百般の事象を鋭い筆で諷するといふやうなことは、今後プロレタリア詩人が大いに試みてよいのだと思ふ。僕が言つてゐるのは、たとへばゲーテの「クセニエン」の如きもので、枚數がないのでただ一つの例を挙げると

### 本源探究者

ニコライがドナウ河の源を發見した！ 何たる奇蹟だ！

通例、彼は、源を顧みない男である。

「クセニエン」の詩句は二行であるが、僕らの二行でも四行でも五行でもよい、單純な形での、鋭い諷刺詩が生れて然るべきであらう。

## 俳句の構成と技術——萩原井泉水

俳句はどういふ構成をもつてゐるか——

この間に私はかう答へる——これは私一流の解義であるが、決して獨斷ではないと信ずる——即ち俳句は一つの段落をもつてゐる一行の詩である。

こゝで一番大切なことは「詩」といふことだ。俳句は何であることよりも先づ詩であることを要する。今日、普通に世間で俳句と稱して通用してゐるものを見ると、其はたゞ俳句らしい形式を備へてゐる一列の文字であるといふにとゞまつて、其内容に詩をもつてゐないものが多い。又、其表現にもリズムをもつてゐない、しらべ（格調）をもつてゐないものが多い。即ち詩として見ることを得ないものが多い。これは正しい意味に於て俳句ではないと私は見る。古人の句だとても同様であつて、芭蕉、蕪村、一茶などと云ふと、其名に尊敬を拂つてしまつて、どの句も結構なやうに考へるのは大きな間違である。どんな名人の作だとても其中に「詩」をもつてゐないやうなものは駄目なので、この觀點から古人の作を検討して、ふるひわけておかなくはならぬものである。

次に「一つの段落をもつ」といふ事と一行に書くといふ事に就ては、先づ例をとつて見る。  
定型律の句では——



- (一) 大雪となりけり。關のとざし時
- (二) 飛石も三つ四つ。蓮の浮葉かな
- (三) 椿おちて。きのふの雨をこぼしけり
- (四) 秋の空。きのふや鶴をはなちたる
- (五) をちこちをちこちと打つ。砧かな
- (六) 水仙に狐あそぶや。宵月夜

原句には○の印などがついてゐる譯ではないが、かりに○を以てしるしておいた所が「段落」である。即ち意味がそこでしつかりと切れる所である。俳句には斯うした段落が必ず一つある。古來の術語によると「句切」といふのがほゞ是に相應するが、嚴密に云ふと違ふので、こゝには「段落」と名づける。近代の詩の書き方に従へば、「段落」があるところは行を改めて書くべきであつて、(例一)の句ならば

大雪となりけり(あゝ、たうとう大雪となつた)

關のとざし時(關所では木戸を鎖す時だ)

二行にするのが普通である。此句の内容としては、いかにも二行的なものであるけれども、俳句では、それを敢て一行に書く。それは何故かといふと——(單なる傳統なるか爲ではない)行を換へて行くと、氣持の上で、第一行から第二行へと進行する。ところが、俳句では是を剗那の上に於て捕握する。若くは全圓として捕捉する。それが、一行に書く理由である。この點に於て、俳句は繪畫と或る類似をもつてゐる。繪畫

といふものは、自然を或刹那に於て觀照したる表現であるから——。(例二)は、俳句が繪畫的であることの好き見本であらう。此句は段落に依て、其風景が二段に分たれてゐる。「飛石も三つ四つ」は近景である、「蓮の浮葉」は中景及び遠景である、さうして此風景の主體は「蓮の浮葉」の方にある。「飛石」は副體である。この「主」と「副」とを混雜させない爲に、「主」の方には、「かな」といふ助辭を添へてある。これが定型的に構成されたる俳句の常套的の技術である。

俳句の技術には繪畫的のものがあるとは云ひ得るけれども、俳句の取材は必ずしも繪畫的であると限らない。即ち俳句は取材を空間的にばかり取扱はない、時間的にも取扱ふことがある。(例三)はそれである。「きのふの雨」といふことは繪畫では表現し得ないところだ。椿の花がホッと落ちる、雨がバラリとこぼれる、かういふ動きといふものも繪畫では表現し得ないところだ。この感興は眞に刹那の感じである。

あ、椿が落ちた！

きのふの雨がこぼれた！

と二行に書けば、短詩にならう。けれども、斯う二行に書くと、第一行と第二行との間に、それはほんの僅かであつても「時間」といふものが生じる(そもそも行を分けて書くといふことは時間を餘韻に持たせることの一つの手法である)。椿の落ちるのを見、さうして後、昨日の雨のこぼれたのを知つたのである。「後」と云つては云ひすぎるかもしれないが、そこに幾分の時間の生じる意味でさう云へぬことはない。俳句ではこの時間を抜きとるのだ。そこで、眞に刹那の感じがほんたうに出る。椿のおちた事、それがきのふの雨をこぼした事である。反對に、きのふの雨のこぼれたよと見れば、それは椿の落ちた事であつたとも云ひ得る。

此感じを表現する爲に一行に書くのである。尤も、ぶつきらぼうの一行ではない。あ、椿がおちた、といふところに、氣持の句切りがある筈で、そこに段落がなくてはならない。此句は「椿おちて」と連用格でつゞけてあるけれども、普通の連用法ではない。語を足して書けば

椿おちて(けり)。きのふの雨をこぼしけり。

とすべき呼吸である。下にけりがあるので、上にも置くべきけりを除いて、餘韻をもたした。その心持でこの「て」には強い「段落」が出てゐる。それといふのも、定型律の形式では575と切れるのである爲に、「椿落ちて」は最初の5であつて、句の切れる場所だからしぜんに段落が意識されるのである。これは定型的に構成された俳句の常習的の技術である。自由律の俳句では句切りの場所がきまつてゐないから、おのづから別種の技術を要することである。その事は後段に述べる。

定型的構成の俳句では、段落を明示するために、「や」「けり」等を用ふるのが普通であつて(例一)は「けり」で切つた場合、(例六)は「や」で切つた場合、何れもその切つた所は段落がある。で、この「や」とか「けり」とかいふものを古來切れ字と名づけてゐる。然し、實作の上では切れ字のある所に必ずしも段落があるとは限らないのである。で、「切れ字」とか「句切」とか云ふ古風の技術論は、あまりに形式的であつて、兎角、誤解の基となる弊がある。例へば

鶯の鳴くや小き口あけて

といふ句がある。これを形式一點ばりで見れば――

鶯の鳴くや。小き口あけて

と見える。即ち「鳴くや」の下に段落があるやうに見える。そこに「切れ字」の「や」も置いてある事だから、さう見えるのも無理はない。だが、さういふ風に見てしまつては、此句がつまらないものになる。鶯の鳴く其そばに居ると、實に朗かな聲を張りあげて鳴く、どんな大きな口をあけてさうした朗々たる聲を出すのかと見れば、「小きき口あけて」なのだ——斯ういふ氣持を表現したものとすれば、朗々たる聲を出すのかと見ればといふ所に感じの屈折があるから、そこに段落が出来て、右の如く

鶯の鳴くや。小き口あけて

となるのだ。だが、かうした内容は甚だつまらないのである。どんな大きな口で鳴くかと思へば小きな口であつたといふことは、一つの機智的な見方である。歌人の云ふことはりを述べたものである。理窟である。少くとも主智的なものである。そこには詩がない。さういふものは俳句でないと私は斷言したいが、少くとも俳句として劣等なものである。「少くとも」と讓歩して云ふのは、此言葉には「小き口あけて」といふ描寫が幾分でもはいつてゐるからである。若し、これが

鶯の聲や小き口ながら

或は



鶯や小き口とおもはれず

などとしたならば、全く非詩、即ち所謂月並俳句となつてしまふ。

あの聲でとかげくふとか時鳥

一かかへあれど柳は柳かな

これは代表的な月並俳句だが、それと少しも違はぬ非文學になつてしまふのである。然しながら、はじめに挙げた此の鶯の句を作つた作者は、決してさうした氣持ではなかつたのであらう、其作者は心に詩をもつてゐたのであらうと思ふ。何故ならば、此句は

鶯の。鳴くや小き口あけて

と讀めるからである。斯様に、「鶯の」の下に段落を置いて讀める——いや、さう讀まなくてはならないのである。鶯が籠の中に居る、若くはほんに近いところの木の枝にでも來て居る、その鶯を作者はじつと見つめてゐる、鶯の美しい姿に見惚れてゐる、「鶯の。……」といふところである。此の心持にすでに詩がある。その姿に見惚れてゐるうちに、やがて、ホーッと其が鳴くのである、おゝ、鳴くことよ、それが「鳴くや」である。その鳴くさまは、おゝ「小き口あけて」鳴くことよ、である。その愛くるしい小さい口、幼兒が小さな口、を一ばいに開けて童謡をうたふやうな、たち、それをまじまじと見つめてゐる氣持には「愛」がある、同時に「詩」がある。かういふ氣持にして見れば「鶯の」で段落を生ずる。あとは其鶯の爲すところを見つ

めてゐる印象の描寫である。「句切」「切字」といふことを以て見れば、「鳴くや」で切れると見ねばなるまいが、それでは、此句のリズムは本當に解らない。「鶯の」に段落ありと見てこそ、眞に此句を鑑賞し得るのである。

此「鶯」の句の構成法が理解せられたならば（例四）は容易に解るであらう。其句は「秋の空きのふや……」まで續いて、「や」で切れるやうに見えるけれども、「きのふや鶴を放ちたる」とか、かりむすびになる一句であつて、「秋の空」に段落のあることは明瞭である。此句をかりに、これを段落を以て二行として、短詩の形に書き直してみると――

秋の（青い）空だ

きのふは鶴を放つたことだ

こんな風に書くと、今日と昨日とが二つに割れてしまふ。それでは俳句にならない。此句は「秋の空」をじいつと眺めてゐる氣持だ、一片の雲もない眞青な空を――すると、そこで前の日、鶴を放つたことが、あだかも、いまのさきにあつたことであるかのやうに感じられる、……昨日放つた鶴がまだ其邊りを去らずに飛翔してゐるかのやうな幻想をすら感ぜしめる。其程に此日が昨日と同じ様にくつきりと晴れてゐるので、其の秋の空をじいつと眺めてゐる氣持なのだ。だから、これは二つに割れてはならない。二行に書いてはならない。

秋の空――きのふや鶴をはなちたる（その）秋の空！

といふ風な氣持である。「秋の空」から出發して再び「秋の空」に歸結する、いはゞ循環してゆくやうなリズムである。初めに、俳句を一行に書くことの理由として「刹那の上に捕捉する、若くは全圓として捕捉する」と云つたが、「椿落ちて」の句は「刹那として」の例、この「秋の空」の句は「全圓として」の例である。

(例五)(例六)は共に段落が575の7の下にある場合である。(例五)は砧を打つ音をじいつと聞いてゐる氣持。遠くで、近くで、遠くで、近くで……トン、(トン)、トン、(トン)……と打つてゐる。いかにも砧……である。といふ氣持。「打つ」で段落をきつて、「をちこちをちこちと打つ」、いかにも砧であるといふ氣持をそこに蘊釀さしておいて、さてホッと改めて「砧かな」と云つた所に味がある。「をちこちをちこちと。打つ砧かな」ではないのである。普通の文法ならばさうなるところだが、俳句ではさうではないのである。これも575の7の下が句切りの場所だから、その句切り意識をもつて俳句的技術を施したものである。これも「全圓的として」把握した作である。(例六)は段落に「や」を置いてあるので、取紛れる心配はない。尤も此句は「水仙」の下に段落を置いても句にならぬことはない。即ち

水仙や。狐のあそぶ宵月夜

水仙に狐あそぶや。宵月夜

何れの表現が優つてゐるか、その批判はこゝでは紙面がないから頂つておく。

×

そこで、談を始に戻して云ふが――

俳句は一つの段落をもつてゐる一行の詩である。

といふ事の大體の意味は領解されたであらうと思ふ。次に、一つの段落を以てゐる以上は一行には書いてあるけれども、二行的だと云ひ得る。一行に總括してはあつても、二行に分解せんとする傾きを含んでゐるとも云へる。いや、二行に分裂すべきものを一行に統率してゐるところに俳句の力があるのだといふのが眞實である。要するに、心魂は一行的であるが（その意氣込をもつて一行に書くのだが）、純粹に形式的に分析すれば（説明的に解説して云へば）二行的に書きかへられぬこともない。たとへば俳句を外國語に翻譯する場合には、どうしても二行に（もしくは三行に）書くより外に手段がない。俳句の翻譯は一種の説明であり、解説であるに過ぎない、それ以上のことは出来ないと思つてゐても、やはり翻譯が有要なる場合もある。其と同じで、俳句を二行的に書いて説明すると、却て理解し易い點もあるのである。

大雪と

なりけり

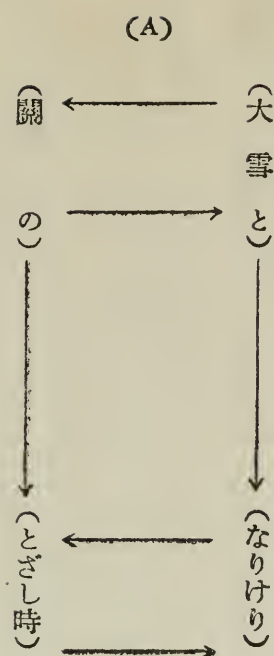
關の

とざし時

斯う二行に書いてみる。但し、俳句としては、第一行と第二行との間に進行する氣持はないといふことは上に述べた。一つのリズムが進行しなければどうなるか。スコを命じたやうに、單に靜止するだけか、——といふに、否——そのリズムは進行する代りに放射狀となるのである。前に進む代りに、横に觸手を出すのである。即ち、此句では「大雪」が「關」と手をにぎりあひ、「なりけり」が「とざし時」と目くばせをしあふのである。「大雪」といふ語から其「關」にかかる旅人の脚もとだへたことを思はせ、又、「關」といふ語から其「大雪」にいかにも山中らしい景觀を附與する。横に向ひあつてゐる言葉がひびきあふことに依



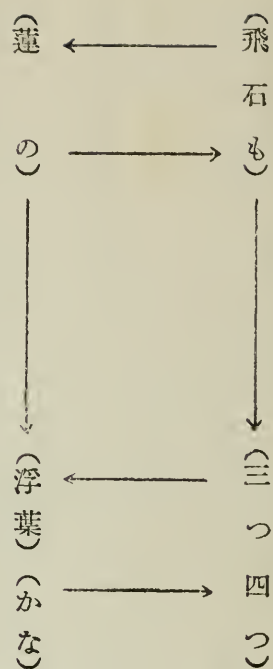
て、お互に其情景をふかめ合ふ、そこに一種深いニュアンスを作つてゆく。「なりけり」といふ時間を含んだ助詞は「とざし時」の反射をうけて、それは靜に暮れてゆく夕方までの時間を出す、「とざし時」は「なりけり」を受けて、そこに其日一日をふりかへる氣持を出す。是に依て、短い僅かの言葉をもつて、餘韻を含蓄するところの俳句的表現が成立する。で、此形式をシェアとして書けば――



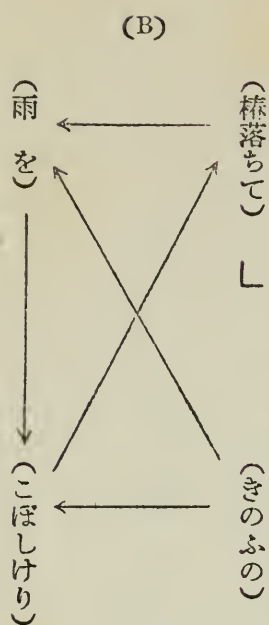
右のやうになる。若し、これだけの内容を表現するのに、技術が足らずして――

大雪となりてとざせし關所かな

とでも云ふたものとしたならば、とてもつまらない句になつてしまふ。何故つまらないかといふに、これでは其事を説明しただけで餘韻といふものが出ない。「なるほど大雪らしいな」といつた風な「なるほど」俳句になつてしまふからである。で、俳句表現の技術として、右のシェアの如く構成することは一つの公式である。これを四邊的均衡のリズムと名づけておく。

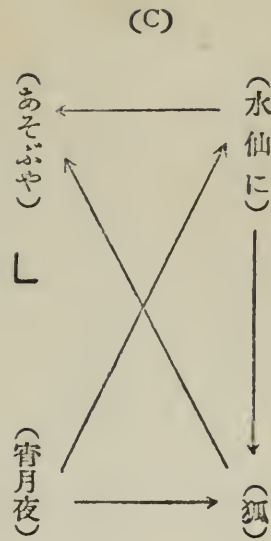


此句も同様に解析し得られる。「飛石も」に依つて「蓮が」庭前の池なることを思はせ、又、「蓮」に依る連想を藉り其「飛石」の圓さを出し、「三つ四つ」に依て「浮葉」の數もまばらなることを思はせ、「浮葉」に依て三つ四つ置いてある飛石の位置を連想させる。段落が中央部にあるものは大抵このシェマを以て理解せられる。段落が上部にあるものは



これはリズムが切りあふところが特徴であつて、こゝに言葉がかつちりと組合つてゐる力がある、譬へば建築にすぢかひを入れたやうにしつかりと動かないものに組立てられてゐるのである。これも俳句構成の公式

であつて、これを三邊の交錯のリズムと名づける。「秋の空きのふや鶴をはなちたる」も同様に考へられよう。段落が下部にあるものは――



これは(B)と甚だ似てゐる。即ち、やはり三邊の交錯のリズムである。以上に挙げたる三種のシエマABCは定型的構成に依る俳句の代表的なものであつて、此他に多少の變化はあるけれども大體、これに準じて考へることが出来る。さうして、三種といふものゝ、(A)と(B)(C)との二種と見た方が大づかみに理解するには簡捷であらうと思ふ。さうして、此二種の特徴は(A)即ち四邊の均衡のリズムの方が描寫的であり、(B)(C)即ち三邊交錯のリズムの方が叙事的であると云へる。されば自然をいかにも自然らしく寫すには(A)の方がよろしく、一つの主題を求めて、其主題の趣を表さうとするには(B)(C)の方がよろしい。而して、古本の俳句といふものは、重に一つの主題(季題)があつて、其趣を出さうとしたものであるから、其大多數は(B)(C)の公式に據つて作られてゐる。(A)の式に依るものは少數なのである。

然しながら、今日の俳句としては、むしろ(A)の公式をとる方が至當である。それは舊式なる主題趣味に捉はれることを妨ぎ、自然を自然として描き得るのにちかからである。――といふことに、氣がついた

のが明治の末年に於ける新傾向運動といふものである。

新傾向運動といふものは、野燒の火の如きすばらしい勢を以て俳壇にひろがつた。だが、數年に行きづまつてしまつた。これは新傾向の俳句が一見、自由らしくて、實はやはり舊式の定型的構成と同じやうなきうくつな型に捉へられてゐた所があつたからである。

そこで、大正の初年から、新傾向俳句を揚棄したる自由律運動といふものが起つた。これは私が主として「屑雲」に據つて主唱したところで、その後二十餘年、引つゞいて今日に及んでゐる。客觀的情勢としては、依然として、舊式の俳句といふものが大多數を占めてゐるけれども、俳句といふものには一方に「定型俳句」あり、一方に「自由律俳句」があるといふことだけは、當今、まづ俳壇の一般に認識せしめ得たのである。

然らば、所謂「自由律俳句」とは如何なるものであるか。

×

以上に俳句の構成に就て——傳統的なる俳句を例として——説明した通り、俳句は公式的に見て、(A)(B)(C)等のシエマにあてはまればいゝのである。してみれば、普通に云ふ所の如く、俳句は575の十七音でなければならぬといふ事はないのである。それは單なる傳統的の約束にすぎないのである。而して此の舊式なる約束に束縛されてゐる以上、表現が常套化されざるをえない、マンネリズムに陥つてしまふ。従て、觀照の態度も觀念化されざるを得ない、コンヴェンショナルリズムに陥つてしまふ。十七字といふコルセットに依て、言葉は不當に壓迫され歪曲される。575のツボに象徴する必要から言葉が硬化せられ、著しく生氣



を失つてくる。勿論、俳句が老人隠居の遊戲文字として、ひねくりまはされてゐるもので満足してゐるべきものならば其でもよからう。だが、それでは正しい俳句の道が立つまい。苟も俳句が文學性を持たねばならぬものとしたならば——俳句が詩でなければならぬものとしたならば——これではいけないといふ事に氣がついたのである。つまり、俳句の舊式なる575的構成に依る形式は、昔の時代に於ては新しかったのであるが、今日ではもう、そのまゝでは新鮮なる創作味を出してゆくことが出来ないといふ所まで、老朽してしまつたのである。尤もそれを古典文學として鑑賞してゐるだけならば宜しからうが、其は創作の形式とはならなくなつたのである。で、俳句を今日の時代に於て、一つの藝術として立てゝゆく上には、根本から其形式の建直しをしなければならないのである。即ち、575の十七字といふ約束的形式を打破して、全く白紙的に、自由なるリズムに於て表現しよう、といふ主張に依つて興つたものが自由律俳句なのである。

四五の例を擧げて見よう——（○印は段落である。但し原句に記してあるのではない）

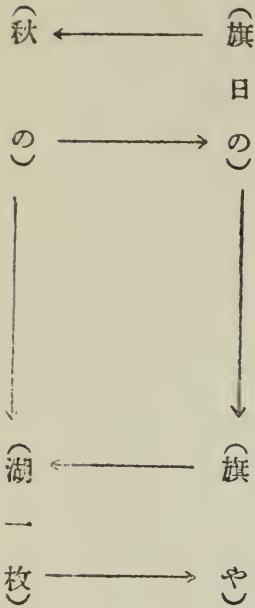
- （一） 旗日の旗や。秋のみづうみ一枚
- （二） たんぼぼげんげ。日照り日かげり
- （三） 封筒かきの内職でもあれば。落葉を見てゐる
- （四） 隣もおんなじ内職が見えて。垣の蔓草
- （五） 藪うぐひすの。ではこれから一すぢみちです
- （六） 春さきの水平線がすつとある。ポスト

さて、是等の自由律の句を初めて見られた方であるとして、どう感じられますか——在來の俳句と内容的

に大して變つてゐないと思はれますか、或は、これはまるで在來の句と違ふ、これを俳句といふのは無理だと思はれますか。前者、即ち、在來の句と内容的に大して變つてゐないといふのも一見解です。殊に爰には一般的の理解をたやすくする爲に、内容的には在來の句に近い例をとつたからであります。だが、其内容は似てゐるとしても、其表現形式の自由さから來る所の新鮮な、力強さはどうですか。對象の描寫としての迫眞性の強さと、情感の告白としての眞實性の深さと、又、氣分の微妙なところを見のがさない手法のこまかさとはどうですか。到底、在來の定型俳句とは比較にならないではありませんか。定型俳句のぎこちない、千變一律的な、お面をかぶつたやうな表情と較べてみれば、是は百人をれば百人の違つた顔をもつ、即ちいきいきとした人間が（それを通して）いきいきとした自然が出てゐるではありませんか。——ところで又、これほど在來の句と違つてゐれば、それは既に俳句とは別のものではないか、といふ非難（これは常識的なものですが）に對しては——最初に書いた、俳句の解義をこゝにもう一度書さませう。

俳句は一つの段落をもつてゐる一行の詩である。

さうして上に擧げた公式に一々當てはめてみませう。（例一）は「や」といふ舊式の俳句にて用ふる切字を用ひて段落を明示してゐるので、定型俳句的であると云つてもいゝ位にびつたりと公式にはまるものです。



「旗日」といふホリデイ氣分を以て「秋」の朗かさを定め、又、「秋」の曆日意識から、此旗日に神嘗祭とか新嘗祭とか云つた事實を思はせる。「旗」は勿論、國旗で、その印象的な色感が「湖」の色と相映じ、又「湖一枚」のある田舎の淋しい村の感じから、この「旗」がところどころに點々とひらひらしてゐるやう景觀をまよまよと出すのである。

(例二)は公式(A)と似てゐるが、少しく違ふところがある。これは



「たんぽぽ」がある、「げんげ」がある、その「たんぽぽ」に日があたつたり、「げんげ」が「日かげ」になつたり、又、「たんぽぽ」が「日かげ」になり、「げんげ」が日あたりになり、或は双方とも日があたり、或は双方とも日がかげり……といふ風に、春の野の空に白い雲の去來がはげしいやうな光景の描寫である。この句は切れ字風のものもなく、又、575風の句切り場所も明示してないけれども、字數(音數)が對等的に折返して疊んである爲に、音感の上から段落の意識は、はつきりとする。

たんぽぽ

げんげ

日でり

日かげり

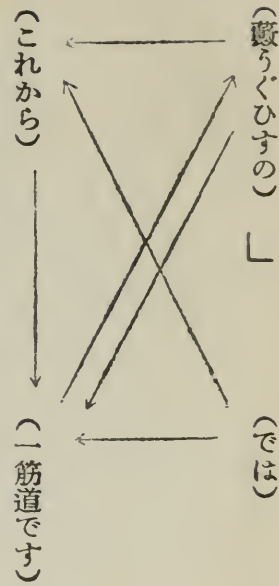
全句の音數の和は十四音で、定型句の規準とする十七音より短いのである。(例三)の句は、段落のありどころが一讀して一寸解りにくい。段落がわからなければ鑑賞の上でまごつき易い。で、この原句にはコンマを用ひてゐる。一句を書くのに記號的なコンマを用ふことは自由律の俳句に於ける新しき試みである。

封筒かきの内職でもあれば、落葉を見てゐる

この段落の意味は「封筒かきの内職でもあれば」は作者の心に思ふ所であり、「落葉を見てゐる」は作者の己を己として見するた所である。この句は構成の上からは公式の(A)に相當する。内容として斯様な生活的の告白は、古風なる「寂」や「風流」の思想には到底取りあげ得られなかつたもので、生活の中に藝術を認めてゆく近代的事物のものである。(例四)も亦、生活的な内容を取扱つてゐる。この句も、構成の上からは公式の(A)であつて、段落より上は遠景、段落より下は近景と見れば、上に擧げた定型的構成の「飛石も三つ四つ蓮の浮葉かな」と類似をもつものである。この句の音數總和は廿三音ある。だが、一字一音も無駄のないところに留意せられよ。

(例五)は原句に、「藪うぐひす、……」とコンマで切つて段落を明示してある。この句の如きはコンマが必要であるし、又コンマを用ひて大さう面白いリズムを出してゐる。即ちこれは公式の(B)に近いものであるが——「藪うぐひす」と切れば純然たる(B)であるが、「藪うぐひすの……」とかゝる言葉になつてゐるので——(B)よりも一つ複雑である。即ち





「藪鶯」はそこに鳴いてゐる。「ではこれから一筋道です」とは送つてきて別れる時の言葉だが、その道が藪つゞきである事、細々とした道である事、その道のどこまでもやはり鶯の鳴いてゐるさうな道である事が、これらの言葉の取組から表されてゐる。「藪鶯の」「の」と云ひ送つたので、「藪鶯の……一筋道」とかゝる心持になる、しかも「藪鶯の、……」コンマで切れる。つまり、切れてゐて切れず、切れずして切れる、微妙なニュアンスである。

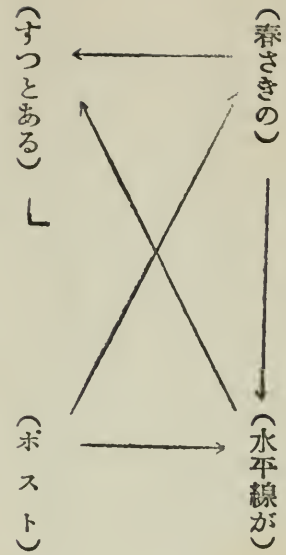
(例六) は、音數的に切つて讀むと、5753であり、在來の十七字に3を加へたゞけのやうにも見えるが、この句は其最下端にある「ポスト」でぐつと抑へてゐる、恰度、一本の長い棒をその中心點で支へて、しつかりと止めてゐるやうな、動かない味がある。

森さきの水平線がすつとある

ハ  
メ

實際の風景から見ても、水平線がすうつと横に長く伸びてをり、その線を十字的に切るやうにポストが垂直

線をなしてゐるのである。この句の段落は「すつとある」の下にあることは明かで、「ポスト」だけ孤立してゐる。それで公式（C）に相應するものである。



斯様にシェマチックに書いてみると「春さき」の感じが「すつとある」といふスウツとした明るさに好く響いてゐることも解るし、「水平線」と「ポスト」の垂直線とが對ひあつて切りあつてゐる感じも好く解らうと思ふ。

自由律の俳句が俳句であるか無いかといふ問題は、以上の如く、自由律の句が俳句的の公式にはまることを以て、明瞭に理會せられたことと思ふ。だが、自由律の俳句はどこまでも自由である。敢て、この公式に束縛されてはゐない。この公式を自由自在にモディファイしてゆく。そこにいかにも自由なる創作の喜びがある。又、自由律俳句の無限の未來性があるといふものである。

（附言一） 定型俳句の例に擧げた六句は與謝蕪村（天明三年歿）の作である。自由律の句の例に擧げた六句は大橋裸木（昭和八年歿）の作である。

（附言二） 自由律の句に就て、猶知りたいと思はるゝ方には、その解説をした冊子を進呈したい。東京麻布區新堀町三番地 小生宛に申越されて欲しい。

## 標語の構成と技術——須藤鏡一

### 一 語義

「標語」は英語の "Slogan" である。辭書には、鯨波、呐喊、通り言葉、規矩、準繩などの譯語が出てゐる。「motto」といふ語も之れによく似てゐるが、之れは普通、座右銘、金言、格言などと譯されてゐる。

標語（スローガン）の方には、相手に向つて呼びかけ、働きかける、積極的な意味があつて、宣傳の場合によく用ひられてゐる。

之れに反して、金言（モットー）は靜的であり、消極的であつて、修養とか自省とかいふやうな道德的意義をもつ方面に多く用ひられてゐる。

然し、ここでは此の二つの言葉のもつ正確な意義や性能を穿鑿する事は第二としたい。ただ、今用ひる「標語」には相手に向ひ、乃至自己に向つて強く呼びかけ、一面に宣傳し、主張する積極的な意味を含むものとして取扱ふことにする。

### 二 基本條件

さて「標語」は現代社會の流行の一つであるといつていい。日々の新聞紙上に、二三の標語の載つてゐない日は殆んどないやうだ。

多忙な、そして繁雜な現代の生活に於ては、早分りのする、しかも力強いものでなくては、人の心を惹かない。標語の流行も要するにさういふところから生れたものに相違ない。

従つて之れを作製するにも、此の發生の理由と流行の精神を十分つかんでからねばならぬ。

先づ、「標語」に必要な基本的の條件を考へて見ると、結局左の五ヶ條に要約することが出来る。

一 平易

二 簡潔

三 印象的

四 時代的視角

五 誠實

處で、以上の五ヶ條件は、廣く一般の「文章」の要素でもあるが、分けても標語には必要なものである。つまり煎じつめたエックスであり、磨き上げた精華であり、凝り固つた結晶であらねばならぬ。

三 平易

なるべく多くの人に向つて呼びかける場合には、何よりも先づ第一に「平易」であることが必要だ。

然し、平易といつても程度があり、又其の用途や、呼びかける相手によつていろいろにちがふのである。

——たとへば、相手が小學校の幼年級の生徒ならば、



「グリコ グリコラタベルト ジャウブニナルヨ」

「ミルクキャラメル オイシイ キヤラメル」

などと片假名でやさしく書かねばならぬが、或る目薬の標語に、

「美と健康への近代的目薬」

「活眼へ 美眼へ 健眼へー」

「明眸健視 我等の目薬」

などといふのを見かけた。之れ等は子供や教育程度の低いものには、勿論分りにくい。然し、その呼びかける相手は、相當の年齢の男女、相當の教養ある階級であらうから此の位の言葉の意義が分らぬ事はなからう。——だが、「平易」といふ點から、又「標語」として見て、餘り立派なものではない。

「眼を活かし 眼を護る」といふのは、同じ目薬の標語だが、平易であり、全體としても整つてゐると思ふ。米國の自動車の標語に、

“Ask the man who owns one”

又、同じくタイプライターの標語に、

“The machine you will eventually buy more.”

“You can pay more but you can't buy more.”

などといふのがある。之れ等も相當の教育ある人々に呼びかけるのだから、可なり凝つた云ひまはしでも、それでよいのである。

之れ等の標語は、ポスターに記入してあり、主として繪畫によつて目的物を現はし、文句は説明に附記し

であるのだから、分りにくいやうな事はなからう。

日本でも鐵道省のポスターに、

「求めよ健康！ 緑は招く！」

といふのを見かけたことがある。子供づれの若夫婦が新緑の山を仰いでゐる繪があつたので、その意味はすぐに分つた。然し文章だけではちよつと分りかねるであらう。

“Have you a little fairy in your home?” といふのを米國の或る石鹼の標語として見たことがある。之れなどもポスターの繪に附隨してゐるから面白いのである。

ラヂオのポスターに、

「許可を得て明るい氣分で聴きませう。」

といふのがある。之れなどは「平易」といふ點では申分ないが、「標語」としては餘りに散文的で印象が強くのこらない。

#### 四 簡潔

「簡潔」の反對の「冗漫」は、文章の最も大なる疵の一つであるが、「早分り」「力強く」「萬人向き」といふやうな諸條件を必要とする「標語」に於ては、殆んど致命傷といつていい。

デパートの標語には

「お買物は三越」

「皆さまの高島屋」

「買ひよき店白木屋」

などといふのがある。何れも「簡潔」を狙つて可なり成功してゐると思ふ。

米國の或る蓄音器會社のポスターに、犬がレコードの音楽にきき入つてゐる繪をかいて、

“His master's voice”といふ標語を記したのをよく見かける。簡潔で、氣のきいたものの一つであらう。

鐵道省のポスターは

「輝く顔は旅歸り」といふのがあつた。之れなど簡潔で、しかも全體として氣のきいた一例であらう。

## 五 印象的

此の項目には、いろいろの意味がふくんでゐる。

(A) 語呂のよいこと。

詩歌俳句のやうに、或は都々逸俗語のやうに、語調をそろへたものが多い。

「一秒を急いだ爲めに松葉杖」(交通)

「浴びて働け保険の光」(生命保険)

「規則を守れ 身を守れ」(交通)

「待つ身になつて乗り降り速く」(電車)

「速降り速乗り速電車」(同)

などは其の例である。

語調がよいので、覚えよく、云ひ易い。標語の趣旨を貫徹するのに都合がよいので、斯うした形式が非常

に多い。

必ずしも詩歌俳句や俗語の調子でなくても、一種の調子を帯びさせること、たとへば、

“Work without waste”. (米國の磨粉)

「家あり 人あり 保險あり」(簡易保險)

「神宮球場 移して我家に！」

などの如きもある。要するに「散文的」でないことが必要である。

(B) 機智(ウィット)あること。

いくら語調は整ひ、意味は適切でも、又は形式は簡潔平易でも、その中にウィットのない場合は、何となく印象がぼやける。一種の閃きを與へるものは機智である。

「畫龍點睛」といふ言葉があるが、機智は正しく之れである。睛(ヒトミ)を點するといふのは、形のととのつた全體を、ただちよつとした働きで活かすことである。

悲觀した人が、よく投身自殺をする海岸とか、崖ぶちに、

「ちよつと待て！」

と記した木札を立てて、それ等の自殺志望者を救つたといふ話を聞いた。此の標語などは、所謂機智に富める一例であらう。

先に挙げた或るラデオ商の標語、

「神宮球場 移して我家に！」

なども、機智のはたらいてゐる點で、面白いと思ふ。



(C) 味ひをつけること。

ただ直截にズバリと投げ出して云つてのけるのも、一つの手であるが、ちよつとヒネツたり、もつてまはつたりして、言葉の彩をつけ、味ひを含ませることも、感銘を深くする爲めに必要である。

先に擧げた交通安全デーの標語、

「一秒を急いだ爲めに松葉杖」

といふのは、ただ「急ぐとあぶないぞ」と云つても分ることを、川柳の形式にて調子をよくし、言葉に味ひをつけたのである。

同じことを、

「規則を守れ 身を護れ」

とも云つてある。之れにも一種の調子があるが、意味は直截的であつて、前者のやうな味ひや彩りがない。先に擧げた簡易保険のポスターに出てゐた、

「家あり 人あり 保険あり」

では、「あり」を三つかさねたところに、ちよつとした辭句上の味ひがある。又同じく

「小さな掛金 大きな安心」

といふのでは「小」に對して「大」としたと云ふ彩があるのである。

東京の數寄屋橋畔に、大震災記念の小さな女神像が建てられてゐる。それには、

「不意の地震に不斷の用意」

といふ標語が刻みこまれてゐる。之れも、その「不意」に對する「不斷」の文字に一種の味ひをこめてある

のだ。

## 六 時代的視角

今から十數年前まで、

「昨日は帝劇・今日は三越」

といふ標語が盛んに人々の口にのぼり、いい意味で帝國劇場や三越呉服店の繁昌ぶりを肯定し、遊樂と買物の慾望をそそられたものである。

然し、一度大震災が襲來して、人々が極度の慘害に見舞はれ、氣分がすさんで來ると、行樂や贅澤な買物などは、反感を以て迎へられるやうになるのが人情である。

そこで、昨日までは非常に有効であつた標語も、今日は忽ち有害無益のものと變じてしまつた。三越でもそれに氣がつくと、なるべく之れを引つこめるやうにし出した。

すべてのものが時代と環境の影響をうけるやうに、標語も常に「時代」の視角から見、環境の側から考へて、その時、その所に適應する意義をもち、形式を備へなければ、その時代の人々に深い感銘を與へることはむづかしいのである。

先に擧げた、

「不意の地震に不斷の用意」

といふのも、大地震の慘禍の記憶がまだ薄らがぬうちは、不斷の用意を喚起する力があるだらうが、子孫の世になり、久しく泰平に馴れてしまへば、あまりに適切でなくなるに相違ない。

米國の或る鐵道會社の標語に、

“The road of a thousand wonder” といふのがある。之れなども、だんだんその沿線が開けて不可思議がなくなつてしまへば、もうおしまひである。

以上に舉げたのは、事物が古くなつた爲めに時代に適應しなくなつた例であるが、單に事件や物質に限らず、見方、感じ方、色調、雰圍氣といったものも新時代的でなくてはならぬ。

金言とか格言とかならば、千古不磨の眞理を表現してあるだけでいいかも知れないが、時代の尖端を切つて、人々の眼に、頭に、ビリリと強く鋭く突き入るべき標語に於ては、その時代々々のイデオロギーをもち視角を備へてゐなくてはならぬ。

## 七 誠實

あらゆる人事に於て、最初のもので、しかも最後のものは「誠實」である。

如何なる苦心も、如何なる工夫も、「誠實」を忘れては、九仞の功を一簣に缺くものである。

それでは、如何なるものが「誠實」で、又「不誠實」であるか。實例によつて示すことは中々むづかしいが、抽象的に云へば、浮薄に流れぬこと、輕佻に走らぬこと、更に碎いて云へば、齒の浮くやうな口先ばかりの巧言でない事だ。

「文は人也」といふ言葉があるが、結局文章はその作者の人格の現れであるから、眞によき標語は、眞によき人格をまつて初めて生れるのである。即ち、名文を作るには、宜しく先づ人格の修養を積まねばならぬといふ結論に達する。標語に於ても同様で、名標語は優秀なる人格の所産であらねばならぬ。

## 八 奥の手

以上、私は餘りに多く文章作法の平凡な講義を述べたやうである。よつて最後に「標語」の作製に對する奥の手とか、コツとかいふべき事を簡單に述べて筆を擱かうと思ふ。

一 何事にも常道と權道とがあるが、「標語」に於ては、文章上の權道を選ぶ方が、効果を擧げ易い。

二 着眼の警拔を要する。人の意表に出ること。即ち正面からぶつかつて行くよりも側面から相手の虚を衝くこと。戦争で云へば不意討の方に成功する場合が少くない。

三 時には態と文章の「格」を破つてうまく行くことがある。但し、その程度と成否は一に作者の才能技倆に俟つ外はない。

由來、文章は天才の事業で、眞に天地を動かす名文は、學んで容易に得られるものでない。同様のことが「標語」に就ても云はれる。

が、又一方、學ぶこと、たゆまず努力することによつても、成功することを得る、そして屢々怠けた天才よりも、勉める通常人が、より以上の成果を擧げることを得るのも事實である。——平凡な言葉だが、天才も凡才も努力なくしては成功はないのである。

以上の講義、甚だお粗末であるが、之れによつて斯道の隠れたる天才を誘ひ出し、又異常の努力者をつくり出す契機ともならば幸ひである。



## 大衆小唄の構成と技術 佐伯孝夫

アメリカに新しい流行歌ナショナルバラッドをもたらしたのは、トオキイ（アル・ジョルソン主演の「シンギング・フル」の主題歌が、どれほどアメリカの大衆を新しい魅力の捕虜にし、感激の涙を流さしたことか！）であるが、我國ではレコードがその役割を勤めたのであつた。

理由は、我國のトオキイが、レコードほど發達してゐなかつたからである。さうして、遅々たるトオキイの發展と、歌へるスターの皆無とは未だに流行歌を、レコードにリードされ、その餘慶にあづかつてゐる仕末である。

レコードが、今日の流行歌のメッカになつたのは、アメリカでトオキイ主題歌及びその一聯のジャズ・ソングのレコードが流行歌として、非常な歡迎をうけてゐる情勢にかんがみて、我國のレコード會社が、多少の積極性をもつて、試みに吹込んで賣出し、大衆の顔色を覗つたことから始つてゐる。

「波浮の港」（野口雨情氏作詞、中山晋平氏作曲）などがその試みの一つである。堀内敬三氏は「ヴァレンシア」「アラビアの唄」など、ジャズ・ソングの翻譯物、翻案物を紹介風にレコーディングした。さうして、しかも大衆はグレンスの流行、ジャズの新しい魅惑、レヴェウ、外國トオキイ、ラヂオ放送等に依る音樂的なものへの關心なぞから、自分達が氣輕るに歌へる自分達の身に合つた唄を要望してゐたのである。恰度、それを理解するための智識を必要としながら、しかももう一つ肌にピッタリと來ない外國映畫より、日本映畫を見た

がるやうに――

この氣運に乗じて、今日のわが國の流行歌に、決定的な地位を與へた「東京行進曲」（西條八十氏作詞、中山晋平氏作曲）が、華やかに登場したのであつた。

當時、西條氏は希望をもつてゐた。童謡を完成し、少年少女のための抒情詩も一つの型を持つやうになつた時、氏にとつて、残された未墾の詩の花園があつたのである。

そこには、昔ながらの花が、日光の下、露を置いて咲いてゐた。野性の花も時折り、粗野な美しさを誇るものがあつた。が、結局その花園で遊ぶ人々にとつて、時代的にも官覺的にも適應した花が植ゑられてゐなかつた。

これが、大人の土地であつた。

さうしてこの土地に、新しい詩の花を栽培したいといふ希望を、先づ試みに具現したのが、「當世銀座節」等である。

この「當世銀座節」の歌詞は、先づ傳統的な民謡調とジャズ的な官感とを、巧みにミックスしてゐた。つまり、西條氏はこの一篇に、自然發生的な大衆の歌謡から今日の我々が、なほ持ちうる魅力を抽出してゐる。さうして、それを根本的なものとして新しい時代の歌謡への構成を試みたのである。

この作に依つて、西條氏が充分に今日の大衆の趣向なり要求してゐるものを見極め得たか否かは別として、當時、わが國の映畫製作者達が、トオキイの誕生に太平の夢を破られて、何か新しき物を獲得して、無聲映畫の魅力を保持しようとの懸命なる努力（むしろそれは焦燥といった方がいいだらう）は、先づトオキイに倣つて主題歌を付けてみようといふことになつて、この作詞の白羽の矢が西條氏に立つたのである。作曲は

中山晋平氏、さうして、これが映畫會社からレコード會社に持ち込まれたのが菊池寛氏原作、日活映畫「東京行進曲」の主題歌、つまり「東京行進曲」であつた。

前述のやうな心境であつた西條氏は、映畫「東京行進曲」が無聲映畫であることを考慮に容れて、映畫のストオリイにはこたはらないで、「當世銀座節」のプランを、さらにリファインした歌詞「東京行進曲」を作つた。

氏は、詩人としては第二義的な仕事であると、幾分思はゆげであつたが、小説に大衆小説があるやうに、詩にも大衆のためのそれは、當然存在價值を有するものである。

この分野が中興されねばならぬ秋にあつて、幸にもユウゴオのやうに廣い包擁性をもつた詩人西條氏を得たわけである。

### 昔戀しい銀座の柳

意氣な年増を誰が知る

ジャズで踊つてリキユルで更けて

明けりやダンサーの涙雨。

戀の丸ビルあの窓あたり

泣いて文書く女ひともある

ラッシュアワーに拾つた薔薇を

せめてあの娘この思ひ出に

廣い東京戀ゆる狭い

粹な浅草忍び逢ひ

あなた地下鐵わたしはバスよ

戀のストップまゝならぬ

シネマ見ましょかお茶飲みましょか

いつそ小田急で逃げましょか

かはる新宿あの武藏野の

月もデパートの屋根に出る

「東京行進曲」一篇は、確かに今日の流行歌の古典クラシックであるといへる。ここから學びとられた、先づ題からして「××行進曲」を、我々は餘りにも多く持ち過ぎてゐる。

が、これほど、流行歌——つまり大衆のための娛樂、慰安の歌としての條件を完備してゐるものは尠い。

新しい官覺、感傷性、ロマンチック、ペーソス、エロティック、ナンセンス、懷古性等々、さうしたものが、完璧に近いまでに適量をもつて優れた詩人的手腕で調劑され、呼吸をかけられてゐる。

ところで、アメリカの流行歌には、先づ三つの型があると言はれてゐる。第一は貧しくうらぶれてゐる人間の哀歌である。彼は成功を夢見て都會へ出て來た。けれど、都會の生活は心の良い彼を、下積みにしてしまつた。今は若い日の夢は碎けてやくざな名もない男である。けれど、我子よ、父親はこの世に破れたが、



せめてお前は、しつかりやつてくれと歌ふのである。

第二は、「おお、母よ」等のやうに故郷の母に呼びかける息子或は娘の歌である。この息子や娘は、故郷を捨てて都會に出て、むしろ都會で華やかに生活出来るやうになつた。が、夜毎の夢は、故郷の家、母の膝にかへるといふのである。この歌を聴くと、利己的な資本家も、ギャングも、ゴールド・ディガースも、涙を流す。さうして、自分は魂を悪魔に賣つた側のものであると自他共に認めてはゐるが、それは生活のための方便で、胸の奥底にはなほこんなにも純真な人間的感情をもつてゐるのだと、誇りたくなるやうな錯覺をさへ起させた。

第三は、一般的な道德の歌と戀歌。

かうした内容をもつアメリカの流行歌と、「東京行進曲」を、比較してみるのも面白い。詩としての作品的價值は、アメリカのそれらが、西條氏の作品に對して、遙かに低調であるが。

「東京行進曲」が、派手で享樂的な出發をしたのは當時のわが國の社會情勢を反映してゐるからであり、アメリカほど行きづまりを感じてゐなかつたからである。その後わが國の流行歌も「侍ニッポン」「酒は涙か溜息か」「涙の渡り鳥」「島の娘」と變化してきた。「僕の青春」「東京音頭」「さくら音頭」——だが、かうした流行歌のすべてが何等かの意味に於いて「東京行進曲」に脈絡を引いてゐることは一々摘出せずとも、明確に理解されることだらう。

では、如何にして、この「流行歌」は、現在製産されてゐるであらうか？

「東京行進曲」の素晴らしい流行は、上記の如く今日の流行歌を樹立したと同時に、「流行歌」にレコード會社のキャタログ面の商業的な王座さへ與へるやうになつた。流行歌の豪華な氾濫時代が招來され、大衆は

溺れながらも楽しく歌った。

映畫會社は、殆んどあらゆる無聲映畫に「主題歌」をつけた。主題歌は流行した。映畫會社は遂に主題歌を宣傳物の一つに利用するやうになつた。これは主題歌への冒瀆であつた。さうして、やがて本來の意味を喪失した主題歌が、大衆から倦かれるやうになつた。

レコード會社も、主題歌であれば賣れるし、流行するといふ迷夢から醒めると、流行歌を大衆に提供してゐるのは、わが國では映畫ではなくレコード自身であることを、再認識したのである。さうして現在に於いては、マイク及びレコードの機械的可能性の限度に於いて、わが國の流行歌は、生産されることになつた。

「流行歌」の生産過程は、最も映畫に近いといふことが出来る。つまり、歌詞だけでは、また歌詞と作曲だけでは、獨立した存在と見なせない、それが歌手に歌はれて、レコードとなつた時に、初めて發表形式を持てるわけなのである。

いま少し詳しくいふと、作詞は原作者乃至シナリオ・ライター、作曲者は監督、歌手はスター、編曲者及び演奏者はカメラマンその他の位置に當る。さうして、このすべての上にプロデュサーがゐるわけである。かうした機構は、次第に確立して來たものであるが、その動かす可からざる存在が、「流行歌」そのものの上に決定的な好影響を與へてゐるかどうかは、急に斷定を下すわけにはいかない。



☆ 作文の構成と技術



## 學術論文の構成と技術——戸坂潤

學術論文に限つたことではないが、文章は互ひの間に一種の矛盾を持つた二つの要素から成り立つてゐる。文章が事物關係乃至思想の表現の一種類であることは云ふまでもないのであるが、表現なるものが元來二つの矛盾した要素から出來てゐるのである。一般に表現の内容と形式と呼ばれてゐるものが之であつて、文章も亦、その内容と形式との關係に於て、今取り上げられる多くの問題を藏してゐる。

一體學術論文即ち哲學、社會科學、自然科學、又數學、等々の研究的又は評論的敎訓的な文章であつても、それが一個の文章であり、従つて一種の表現作用の產物である以上、廣い意味に於ける文學としての特色を持つてゐる。文學といふ言葉にもし語弊があるなら、文筆物としての特色を持つてゐると云つてもいゝのであつて、その點では所謂文學上の創作と或る一定の共通な性質を必ず有つてゐなくてはならぬ。學術上の文獻が文學と同じく Literature と呼ばれてゐることには意味があるのだ。

だから學術論文であつても、その文章の形式にぞくする表現形態としてのスタイルが、色々の意味と場合とに應じて相當根本的な問題になるのであつて、極端な例を取れば、プラトンはその哲學的論文の殆んど凡てを、論議的な戯曲として、即ち例の對話篇として書き残したし、自然科學者の場合に於てもガリレイの力學對話篇などが有名な戯曲スタイルによる論文である。哲學的表現形式として、一般に詩的表現を用ゐたも

のは限りなく古來存在してゐる。なぜかうした詩的乃至劇的スタイルを選んだかに就いては、説明すべき根據があるが、それは今は問題にしないとして、とに角、この意味に於て如何なるスタイルを選ぶかは、その論旨と可なり直接な聯關のあることでなければならぬ。——それから、口語體を用ゐるか、文語體にしても漢文體か擬古文體か、口語體にしても話し言葉風のものか近代文章語體か、それとも又新聞記事體か、といふことが次の段階のスタイルの問題である。更に又、夫々のスタイルの内に、筆者の個性と取り扱ふ對象の相違によつて、獨特の風格を孕むことになる。この點文學の所謂ジャンル乃至所謂スタイルの場合と殆んど變らないと云つていい。

處がかうした學術論文の形式（ジャンル・スタイル・風格・等々）は、云ふまでもなくその論文内容にとつて必要なものだけが選ばれるのである。學界や論壇又一般出版界の風習に基く部面は今別にして、夫を除けば、夫々の文章を一定形式でなければならぬと決めるものは、論文内容自身以外のものではあり得ない筈だ。——だが夫にも拘らず、この形式は一應内容からは獨立してゐるものであつて、さうであればこそ形式の資格を持つてゐるのであるから、文章のこの形式的な側面は、文章の内容を現はす側面と立派に對立せざるを得ない。特に文章形式が内容を陶冶し均齊にし或ひは具體化し豊富にさへする積極的で能動的な役割を割合多分に持つてゐると見做される社會科學や哲學の學術論文に於ては、文章のこの形式的側面は内容に對して可なりの獨自性を主張出来るし、又事實さういふことになつてゐるのである。

處がその結果、文章の形式的な側面が、即ち事物乃至思想そのものに對するその表現過程又は表現結果としての「文章」だけが、何か獨自の獨立化されたものにまで轉化されがちだといふ、さうした弊害がこゝにすぐ様伏在してゐることを注意しなければならぬ。この時論文は、作文となり、即ち論文としての資格を忘れ又

は放擲する。と云ふ意味は、作文といふものは文章による表現能力の訓練のために存するもので、形式的陶冶による教育の一手段に過ぎないものであつて、それが假に論議的なジャンル乃至スタイルのものであつても、議論の内容そのものはそこでは元來問題ではないのである。論文が作文化し、論文としての資格を失ふ場合は、自然科学の論文などには比較的多くはないが、哲學や社會科學になると決して少くはないのである。

無論、作文化したものは、どんな文章にとつても決して名譽ではない。創作は云ふまでもなく作文などであつてはならない。元來作文なるものが文章の外道であることは、一個の常識に數へられてもいい、位ひだらう。文章が、その目的であり動機であつた内容を忘れて、形式に興味を集中した外道がこの作文なのである。だから作文化された哲學や社會科學の學術論文は、決して文章として優れたものではあり得ない。作文化した學者の文章は、恐らくより文學的に優れた表現を用ゐようと努力したことから生じるものだらうが、(論旨の弱小・貧困を蔽ふためであるかどうかは論外として)その結果は却つて正反對で、文學的に最も劣つた學術論文が出来上るわけなのである。だから事實、わが國の論文作家の内には、レトリカルに實に合法的な文章を書きながら、譬喩やユーモアやウキツトやアイロニーやを通じて現はれる極めて普遍的な論議的文學技術になると、殆んど之を眞面目に試みて見さへしないものが多いだらう。吾々の論議的訓練は、美文學的には相當凝つてはゐるが、文學的には可なり幼稚だと云はねばなるまい。之は外國の論客の文章に較べて見ればすぐ氣のつく筈のことで、つまり之は、例へばヘーゲルやマルクスのやうな(二人はまるで別な種類の文學的興味の下で書いてはゐるのだが)考へ方が、吾々の手中のものになつてゐないといふことを示してゐるのだから、問題は重大なのである。

自然科学者の論文の方は、作文に流れるものがあまり多くはないと云つたが、併し自然科学者の論文は、



少數の例外は別として、之とは別な意味で却つて非文學的なものが多いやうに見受けられる。達意な文學的表現能力と確固たる敘述内容とを結びつける技能に於ては、多分自然科學は最も劣つたインテリゲンチヤだらう。特に日本の自然科學者達はさうのやうに見受けられる。尤も例外として、例へば石原純博士や仁科芳雄博士やの論述體を忘れてはならぬが、自然科學の論文に於ては、譬喩やウキツトはどうでもいいもので、却つて邪魔になるとさへ考へられるかも知れないが、併しファンタジーのない處には何等の研究精神もないといふことも本當であつて、例へば譬喩といふやうな「文學的」な要素が、自然科學に於ても側面的ではあるが、併し案外大きな役割を果してゐることは注目し得る。無論譬喩は要するに譬喩であつて、公的に科學的な觀點からは次第に精算されて行くものではあるが、併しこの譬喩によつて案外自然科學の世界像も成り立つことが出来てゐるのである。物質には物質の譬喩（直觀像）があり、波動には波動の譬喩（直觀像）があるので、これ等の譬喩の創造と淘汰との内へ、自然科學の統一的世界像の進歩も横はるのである。文學的敘述技能も亦、決して自然科學にとつて、どうでもいいものではない、といふことの一つの證據に之はなるだらう。——で一般に、學術論文に於てもその表現技法が極めて大事だといふことが之で判る。

學術論文のこの形式的な表現技法とそれによつて表現される學術内容である論旨との關係に於て、いつも大事なものは併し云ふまでもなく論旨そのものだ。問題は、論文のこの表現技法が、どのやうにこの論旨をありのまゝに、損ふことなく、却つて助長さへしつゝ、敘述出来るかに懸る。この際例の作文化されたものは、論旨を皮相化し抽象化しマンネリズム化することによつて、論旨そのものを深く損ふものに他ならない。雄辯術のセンチメンタルなスタイルと同じに、かうした文章は却つて論文の科學的價值を引き下げる。——併し同時に、科學的價值が一應高いものでも、その文學的な水準の低い場合には、それだけその科學者の科



學上の仕事一般の信用を低下させることも亦本當である。本當に文章の下手な科學者は、單に文章が下手なばかりではなく、恐らく、自分自身の科學上の成果に就いてさへ、見當違ひな世界常識に基いてその解釋を敷衍するやうな科學者だらうからである。で、文章の意義は、云ひ表はさうとする事物關係乃至思想を、文章自身を意識させることなくして敘述し去るといふ處にある、と云つてもいい位ひで、自然科學などになれば、この特色の必要は可なりハッキリして來ると思ふ。文章は云はゞ媒質のやうなもので、エーテルに類するものである。氣がつかれないやうに讀まれる文章が本當の文章といふものである。無論それには、讀者を壓するやうな重い論議内容がなくてはならぬのだが。

さて、そこでまづ第一に、文章は或る一定の意味に於て平明でなくてはならぬ。ムツかしいといふことはそれ自身決して文章の名譽ではない。併し學術論文は研究の發表であらうと評論であらうと、いつも或る一定の豫備知識の水準を假定してゐるのであつて、この水準に達してゐない讀者にとつては、どのやうな學術論文も必ずムツかしいものだといふことは、ハッキリ斷つておかなくてはならないだらう。専門的知識の平均的な水準か、普遍的で統一的な見地に立つた常識水準か、當然讀者に向つて要求されるのであつて、この水準を抜きにして文章の難易を論じても意味がないのである。つまり内容のムツかしいものは讀む文章もムツかしいわけであるが、今こゝで問題になるのは、内容に對比してその表現形式としての文章が比較的ムツかしい場合に限る。さうあつてはならないといふ意味に於て、文章はいつも平明であることが最も必要な資格となるといふのである。

それから又、學術論文は讀者に對して一定の理解の努力と忍耐と注意の集中と、更に又一定の想像力乃至連想能力とを要求する。之を缺いた讀者にとつてムツかしいと考へられる文章は、實際は必ずしもムツかし

い文章ではない。讀者としての一定の豫備知識水準だけではなく、讀者の一定の心掛けを想定した上で、なほムツかしく書かれたものが、不名譽な文章としてのムツかしい文章なのである。——以上のやうな二つの條件の下に、文章はいつも平明であることが必要だといふのである。

で、論文の平明さは、まづ手始めに文章の出發點乃至文章が想定し要求してゐる豫備知識の水準が、専門的乃至統一的な常識から、あまり離れてゐないといふことを必要とする。無論その論旨或ひは結論に於ては、この論文は今のこの水準を高め或ひは抜け出る筈であつて、さうでなければ論文は何等科學的な價值を持つことが出来ないわけだが、併しこの平均的な水準と特に今高められた水準との間には、段々の連絡と一種の連續とが、論理的にか直覺的にか與へられねばならぬのであつて、この段々のプロセスが取りも直さず學術論文の内容をなすものに他ならぬ。——尤も一種の常識水準を想定してそこから理論を出發させるから、その意味に於ては一種の常識を利用するのではあるが、併しこの常識には、いつも嚴重な戒心が必要とするものがある。常識化した知識は一面便利ではあるが夫だけに粗大で又無雜作なので、かうした常識の上に常識をつみ重ねて行くと、その結果は常識を高めるどころではなく、元の常識水準以下にさへ落ちないとも限らない、さういふ危険を持つてゐる。學術論文の本來の特色は、かうした常識的な既製品を分解し構成し直す處にあつたのだから、かういふ「常識」的な文章は少しも科學的論文の資格を持たないわけだ。たゞ常識を分解するにも、その手懸りはまづ常識水準自身の内から見出さなくてはならないと云ふのである。

學術論文のこの常識への一種の連續、又常識による一種の連絡は、所謂ギャップのない文章となつて現はれるもので、そこには前にも云つたやうに、論理的な或ひは直覺上の聯絡が敷きつめられてゐるのであるが、特にこの直覺的聯絡の方が、學術論文に於て特別な注意に値ひするものを持つてゐる。なぜなら、文章に現

はれた觀念と觀念とが、直覺的に聯關するといふ場合は、習慣による觀念連合が働いてゐるのであるが、この觀念連合の習慣は、つまりその觀念に就いての常識・常識觀念に對應するものであるから、直覺上の聯關といふものは結局常識をつみ重ねることによる連續であつて、前に云つた通りそれは決して常識水準を高めるものではなかつた筈だ。高々既得の常識水準に足踏みする結果しか得られないわけで、學術上の論文としては何等科學的價値を持たないことになる。——常識水準を高めることが出来る場合は、云はゞ極めて透察力に富んだ直觀が横はつてゐる場合に限るのであるが、さうした直觀はそれ自身、常識水準をば普通の平均値以上に押し上げてゐるものであつて、そしてさういふ直觀ならば、實は之をいつでも論理的な連續に引き直ほすことの出来るものなのだ。——單に直覺的な連續だけで讀ませる文章は、たしかに平易に尤もらしく見えるだらうが、そこには何等の論證に類するものもないので、有態に云ふと少しも新しい積極的な知識の開拓にはならぬ。たゞ、既知の常識を上塗りして呉れるので、いつか讀者は自分が説得されたやうな氣がするのであり、それで好く判つたといふやうな錯覺を受け取るに過ぎないのである。かういふことが實は例の作文の一つの特色でもあつたのである。

かうした例は、未熟な術語や又却つて使ひ古された熟語を用ゐる場合によく現はれる。特に漢文調の熟語や術語がさういふ場合の役に立つてゐるやうに見える。元來漢文調自身がさうだが、漢文調のヴォカビュラーは、一方形象文字に特有な審美的聯想を持つことによつて、甚だ直覺的なアッピールを有つてゐるものだが、他方、更に之に加へて吾々日本人の日常實際生活の必要事項を取り上げながら育つて來たといふ歴史を夫が持つてゐないために、術學者風に上ずつた使ひ方がその習慣になつてゐる。だから之によつて文章自身は非常に調子良く滑かに進むのではあるが、従つて却つてその文章はその取り扱ふ事物關係なり思想なり



を、極めて皮相に片づけて了ふことにもなる。例へば今日の右翼團體の言論に於て見られるやうな美文體は、多かれ少なかれ、この漢文式に「圓熟」した熟語か又は未熟な「術語」の効果を利用してゐるだらうが、之は科學的言論の方法とは凡そ正反對な、幼稚なフラーゼオロギーをもたらすものだ。——かうした文章上の（實はだから又思想上のだが）センチメンタリズムが、如何に粗雑な思想感情理論能力の所産であるかを注意しなければならぬ。一體センチメンタリズムとは、感覺貧困者の唯一の感覺形式なのである。

處で第二に注意すべきものは、學術論文に於ける公式の意義とその使ひ途とである。論文が公式に手頼る場合、込み入つた論構も極めて圓滑に又確かに平明になるのであるが、この公式に就いては普通考へられてゐる以上の問題が伏在してゐるのである。一體公式といふものは學術的敘述に特有な而も缺くことの出来ない要素であつて、純粹の文學的敘述から之を區別する方法論上の目安の一つとなるものだ。公式を使はない學術論文はないし又あり得ないし、又あつてはならないとさへ云つて好いだらう。立ち入つて考へて見れば文學上の古典さへ、實は公式を提供するといふ意味を有つてゐることに價值があるとも云へるだらうが、學術上の古典になれば、例へば哲學上の古典などになれば、愈々立派にさう云へる。處で、古典といふものが一應の意味では第二義的な位置に置かれがちな自然科學（又或る程度まで社會科學）になると、古典の代りに公式といふものが口を利き出す。そして公式は數學の公式（Formula）に於て典型的な場合を見出すのである。今日社會科學などで用ゐられる公式といふ言葉が、數學のこの Formula から借りて來たものであることは注目に値ひする。

學術論文は既成の公式を利用出来るし又利用しなければならぬ。二次方程式を解くのに、根の値を與へる公式を使はずに一過一遍因數分解を工夫する數學者は、決して科學的な數學者ではないだらう。なぜなら、



さういふ數學者はそれだけ數學計算の時間と又行數とを科學的に短縮する術を知らないのであつて、元來殆んど凡ての數學は計算の手續きを組織的に短縮しようとするための科學に他ならないからだ。社會科學や自然科學に於ても大局から云つてこの點に相違はないので、たゞ夫々の公式の適用條件が數學などのやうに簡單に一目瞭然としてはゐない迄である。で、今この適用條件を過つて公式を應用した場合が、所謂公式主義となるのであつて、單に公式を使つたといふことが公式主義になるのでは決してない。もしさうならば、一切の科學的敘述は凡て公式主義だといふことになるだらう。

この種類の公式主義に基いた學術論文は云ふまでもなく誤謬を結論するのであるから、その科學的價值がマイナスなのだが、併しもう一種類の公式主義がある。夫は、既知の公式をわざわざ特別な理由もないのに改めて導き出して見せる場合のことであつて、元來判り切つてゐる公式を導き出すだけの時間で、その公式を使つてより以上前進した分析を行へる筈なのに、その代りに折角と公式を導き出して見るのである。この判り切つた公式が求められた頃には、云はゞ、論述の時間は切れて了ふので、その結果、いつまでたつても問題の解決は一向展開しない、といふのがこの種の公式主義なのである。之は公式を使つたから公式主義になるのではなく、却つて公式を使はなかつたから公式主義になつた例で、普通、分析の結果を或る公式に歸着させたと見られる場合が、實は皆之である。之は必ずしも科學的價值がマイナスなのではないが、併し學術上無意味な反覆であるから、その價值はゼロに等しい。

この後者の方の公式主義は、實は問題の發見や問題解決の意圖やの缺乏から來るのであつて、解決すべき問題が眼の前に與へられてゐない時屢々起こる一つの現象である。丁度先生から自分が少しも興味を持つてゐない題を出されて作文の筆を取る生徒のやうに、こゝには何等の「問題」もないのだ。だからこの場合に

は、すでに判り切つた公式を反覆導來することを外にして、何等の結論と分析の結果も論旨の固執も要求されてはゐない。(作文といふものはさういふものである。)處が學術論文はいつでも、結果を目的とするもので、一定の結果の出ない論策はエチュードやエッセイ(試論)ではあつてもまだ(論文)にはならぬ。學術論文の絶對的な使命は何等かの意味での結果を出すこと以外にはなく、この結果を得ることは新しい公式乃至新しい定理法則を求めることで、之がやがてより以上前進した科學的研究の踏み臺となるのでなければならぬ。かうした科學の進歩に有用な公式を導き出した學術論文だけが、その科學的價値を永遠にすることが出来る。——或る文學者達は、文學や評論に於て結論を求めるべきではないとさへ云つてゐるが、併し結論が容易に出ないといふことゝ結論を求めないといふことゝは別だ。結論を求めないやうな文學がもしあるとすれば、それは凡そ人間の科學的精神とは無關係な思想のない文學でしかないだらう。文學に於てさへさうなのだ。

結論・論旨・結果を求めることが學術論文の絶對條件だといふことから、文章の修辭に於ける力點乃至論述の「山」の問題を考へておかねばならぬ。要するに最も大きな「山」は結論にあるのであつて、論旨がこゝで強調されるわけだが、そこまで來るのに幾つかの小さな「山」を越えなくてはならない。之がないと論文は科學的説得力を有つことが出來なくなる。エチュードやエッセイ(試論)にはかうした山は多分必要ではないかも知れぬ。だが學術論文は、夫が論文である限り、丁度文學作品がさうであるやうに、又は法文がさうであるやうに、公的に客觀的に一種の完備を持つたものであるのを建前とする。それには「山」が要るのである。之のないものは論文ではなくて論議的フラグメントに他ならない。無論フラグメントもフラグメントとしてその科學的價値は大きいものではあるが。

最後に私自身の實際的な工夫を一言述べておかう。——論文を書き始める時には、まづ豫め思ひついた論議要素を羅列する。次に之を分類し、その分類を合理的に均齊にすることによつて、思ひ落した要素を思ひ出す。それから第一の要素に含まれた契機を出来る限り具體的に分解し、この分析された諸契機と次々の要素の同じく分析されるだらう諸契機との聯關を一つ一つ檢討する。かうして諸契機の最も適切な諸コンビネーションを選ぶことによつて凡ての要素が連絡され、それが分析された問題全體の綜合であり聯關づけとなる。——分類は支配の基である。

# 文藝批評の構成と技術——春山行夫

1

ある同人雑誌が我々に質問を發して、

「文學志願者に與へる言葉」を求めた。その回答の中で某氏は（文學を志望し勉強することと、文壇を志望することとの相違を眞面目に考へること）と言つてゐる。この言葉はかなり偏見に陥りやすい危険な言葉で若しその作家が文壇的文學といふものを認めてゐる場合と、さうでない場合と、隨分意味が變つてくる。私見を以てすれば文壇で文學をやるのが文學志望者の進む路で、文壇と文學とは一つのものであつて二つのものではない。本當のものを文壇は決して受入れないものであつて、文壇に存在する文學者は本當の文學をやつてゐるのでないなどと考へるのはよくない。

自分の文學が本當であることが大切で、一切がそれを基準にして觀察されねばならない。だから自分の文學の考へ方と他人の文學の考へ方が異つてゐたら、大いに自分の文學を主張したらい。既成文壇が某氏のいふ如く本當の文學でなかつたら、自分は本當の文學を携へて新しい文壇をつくらねばならない。向ふの文學だけが文壇でこちらの文學は文壇でないなどと考へないで、向ふの文學もこちらの文學も文壇であると考へたらいのでないかと思ふ。



ジャアナリズムといふことを悪くいふ文學者があるが、ジャアナリズムの浮薄な風潮に乗つて根柢のない仕事、本質的でない仕事をするのと、文學の時代性といふか、適應性といふか、兎に角、文學を流通的な多くの思想や、フレッシュな思想によつて生きてゐる社會に直接に關係させるといふこととの區別を自覺することは大切である。さういふ意味から直接文學と交渉の薄い一般的な意味での社會と結びつく前に、文壇といふ文學的な傳統を持つてゐる社會に關係を持つことは必ずしも非難すべきことではないと思ふ。勿論これが文壇萬能論の肯定になつてもいけないし、さうかといつて文學を單に社會現象といふことだけで片附けてしまふのもいけない。

次に一口に文學といつてもこれには實に多くの種類の思想と形態とがある。特に批評はそのすべてに關係があるのであつて、更に同一時代のあらゆる文學だけに關係があるのみでなく過去の文學の傳統や歴史にも關係を持つてゐる。文學は創造である以上、文學全般が學問であるかどうかは容易に斷じ難い問題であるが、尠くとも文學の諸部門の中で批評だけはそれ自身の構造と歴史に關する限りは學問の對象となる筈である。

批評が學問の範圍だけで純粹化、抽象化されてゐるのでは、批評家はその時代の文學を生活として發展させてゐるとはいへない。學問は學問として大切であるが、批評家の學問といふのは單に抽象的な意味での學問ではない。批評家は學者であると同時に、彼が生きてゐる時代の文學者として生活してゐるものである。この意味で批評家は學問としての批評の原則論と同時に、批評家としての、時代に對する乃至は同時代の文學として自己と反對の傾向に立つ文學への適應性を持たねばならない。原則論は過去と現在に垂直線的に延びてゐるものであつて、これが遠ければ遠い程立派であるし、適應性といふ點からは同時代に對して水平線的な擴がりを出來るだけ擴く持たねばならない。

學者としての批評家は、文學の歴史や原則をそのすべてに互つて知つてゐることは大切であるが、それを知つてゐるといふことと、それを楽しんだり、見せびらかしたりすることは別である。今日の文學を中心として見て必要であるものと必要でないものとの限界を知ることが大切である。必要でない知識を場所異ひの世界に持出すことは、ディレッタントイズムにすぎない。乃至はそれを以て批評の秩序を故意に混亂させて喜ぶ場合などはシャルラタニズム（香具師根性）である。過去の文學には過去の文學としてののみ研究すべき點と、批評を仲介として今日の文學となんらかの關聯を持ち得る點とを區別することが大切である。更に今日の文學者としての批評家は、その批評家自身が作家や詩人と同様に今日の時代感覺を鋭敏に感知しなければならぬ。また作家や詩人が自己の時代の文學を更新してゆくために努力する精神的な運動に加はつて同時代性を究明しなければならない。

以上は私の理想とする批評家の性質と意義であるが、批評の歴史や批評家の思想によつてこれが故意にいろいろの程度や種類に分れてゐることはいふまでもない。

2

批評の構成といふ點からすれば、原則論的に見れば「本當のもの」と「質のもの」とを區別する立場と、適應性的にいへば「いいもの」と「悪いもの」とを區別する立場となる。

ある作品が、ある批評家にいい作品であるといふ感動を與へたとする。しかしその感動が作品の内容から直接に來る場合と、小説とか、詩とかいふ文學の構成體を通じて來る場合とは感動の性質が異なる。作品そのものが既にさういふ二様の感動のモメントを持つてゐる上に、批評家自身、單に自分が感心したといふ點に

だけ批評のモメントを置いてゐるのと、「文學とはいふものか」といふ原則を通じて感心した場合は異なることになる。

ある作品の文學的本質を通じて來た感動は本當のものであつて、さうでないものは質物の感動である。本當の文學と質物の文學を區別することは、批評の基準を單に自己の個人的な感動だけにとどめずに外在的な基準をつくつて、それによつて裁斷 *judge* することである。その意味で裁斷といふことは單に主觀的に、早急に「よしあし」を決定することではなく、原則を批評される對象に適應せしめることに際して、原則そのものを出来るだけ注意して考察することである。この考察とはあらゆる場合の作品を比較して本質的部分と本質的でない部分とを調べることに、即ち比較といふことに主點が置かれる。

常識といふことがよく言はれるが、日常卑近な現象に對して、外在的な批評の基準が一般的に承認されてゐる場合は、批評に際してそれに適應される原則を一々考察するまでもないことであらう。今日、大部分の文學作品は今日といふ限られた時代に一般化した文學常識で創作されてゐるから、従つてさういふ作品を批評するには批評常識で充分である。餘談になるが、原則論的な批評は文學上の法律行爲であるから、法律そのものが常識的に一般化してゐる場合は、その適用行爲は簡單である。學校教師が學生の文學作品や文學思想を採點することなどは批評の性質を超へて、恐らく原則論の考察を許さないものであるだらう。ありふれた文壇的月評などを批評の本質と考へてゐるのは警官の法律行爲だけが法律の全部であると考へてゐることに過ぎない。勿論さういふ作家そのものがその程度の批評常識しか持つてゐないから、批評的警官の網にやすやすとひつかかるものである。よく批評は作家の缺點だけを擧げるものだとか毛嫌ひする作家もあるが、この場合作家と批評家とは相對的であつて、作家はそれに對して大いに自己辯護をなすべきである。しかし實



際は文壇的法律は一般の法律行爲よりもつとルウズであり、批評的警官たる月評家の裁斷などあまり効力を生じないから、多くの場合、批評的警官への非難だけに終つて、作家自身の反省にはならない場合が多い。批評の原則が法律と同様にその適應性が効力を持続するためにはつねに法律そのものの改變が必要である。批評家は批評的警官であるのでなく、批評的立法者でなくてはならない。適應といふことを根本の條件として原則そのものの妥當性を考察する専門家でありたい。エリオットが法則を立てるよりも法則を考察する主知が大切であり、そのことは主知を限定された批評の技術的な専門化から批評家を自由にするものであると述べてゐるのは、批評家の批評家といふことになつて批評の原則をつくらないことのやうに見えるが、氏は直接の役に立つ批評の原則をつくることよりも、原則そのものの考察をすることが大切であるといふことを述べてゐる點で、やはり批評の原則をつくつてゐることになる。またこの意味は批評の原則を、直ちに作品の「よしあし」に適應することよりも、原則そのものを考察して、本當の原則と本當でない原則とを知ることが大切であると言つてゐるのである。

批評を法律に譬へたから誤解を避けるために一言すると、批評的警官は與へられた原則を對象に適應するといふ意味で一種類の法律しか持つてゐないし、彼の仕事はその法律そのものを考察することにはない。しかし、法律そのものを考察する場合からいふと、各時代、各國さまざまの法律が存在してゐて、ある時代のある國の法律が、決して一種類のものとして限定されたものでも絶対のものでもない。ソヴェート・ロシアのやうに封建主義の傳統に立つ國家と相反する法律をつくつてゐる國もあるから、批評そのものを否定しない以上、なんらかの批評を求める以上は、その形態は抽象的、超越的のものでなく、本質的具體的であると同時に現象的な時代性を持つてゐる。法律の考察といふことはそれが抽象的、歴史的に深く廣ければ廣い程結



構であるが、それが現實に適應される場合を考へる以上は、我々の文化の時代性や傳統といふ現象を充分知つてゐなくてはならない。時代性や傳統に盲従するといふ意味でなく、時代性を正し、傳統を生かすために時代性や傳統を知つてゐることが大切であるといふ意味である。次に批評を法律に譬へたから、この比喩に對する誤解を避けるためにいま一つの事柄を辯明すると、法律といふものは單に狹義な犯罪行爲の摘發のために存在するものでなく、人間の利益や自由を保證するためにも存在するものである。これがある階級の利益や自由を保證するためにも存在すると述べたら、法律といふものの今日の生命が判るであらう。

批評でいふと、月評的批評家は現象的な犯罪行爲の摘發にのみ腐心して、文學の効用や自由性を發展させることを考へてゐない。従つて一方に於て月評家の氣づかない間に批評がある種の文學者だけを過度に擁護したり歪曲させたりするのである。批評を缺點の摘發だと考へてゐる一方、批評が賞讃の意味で他の缺點を助長してゐることにもなる。一言にして盡せば批評が裁斷的に行はれる場合は、つねにその本質が把握されてゐなければならぬ。そして批評の本質を把握するためにはつねに批評の原則が考察されてゐなければならぬ。更に批評は裁斷を具へてゐねばならない以上、批評家は原則論の考察とその適應とに充分の能力を發揮しなくてはならないことになる。

3

批評を批評家の「よしあし」できめることはその前提に「本當のものと贋の物」との區別がなされねばならないが、多くの場合原則論が等閑に附されて、適應性だけが純粹化されてゐることになる。

よい詩とか、よい小説とかいふことをきめるのは原則的にいへば、よい詩とはどんな詩であるかとか、よ

い小説とはどんな小説であるかといふ原則を伴つてゐる。これに反して個人の経験から發せられた場合は、その経験はそれが純粹であればある程個人的なものになつて、他人に通用しなくなる。従つて批評は原則を立てることと反對に、批評の経験の適應性の説明乃至印象の強度化となりやすい。所謂印象批評である。

よく文學は Conception ではなく sense であるなどと抗議されるが、文學は思想的には概念であるが、感性的には感覺 (sense) である。批評もまた單に文學の外在的な價值を概念的に取扱ふものでなく、感覺としての文學の新しさや時代性を變化させたり修正したりする以上は、當然文學者としての感覺的な経験を基礎としなくてはならない。文學の感覺的な時代性が感受できない批評家は文學が判らぬことになり、その反對に文學の思想的な法則が主知できない作家は（あはれな本能的）な作家であり、その文學は文學上の現象に終る。文學が單純な現象に終るか作家の獨自性オリヂナリテイを示すものであるかは、作家の文學の原則論的な把握の深さ、創造の自意識の深さがどの程度のものであるかによる。その作家の感受性、個性の純粹さだけではその作品がある一時代の文學としては本物であるか質物であるかをきめることは不明瞭である。

批評家はその適應性に於て文學者でなければならぬと述べたことは、文學者がその究極に於て自己の文學の秩序を知るために批評家とならねばならないことと同じである。たれかが批評のこの二重の精神の働きを（文學の情熱的な知識と非情熱的な心理學的な分析の能力）とが同時に批評家に必要であると述べたが、これもやはり作家にとつて大切なことになる。

以上で批評の原則論的な部面と適應性との二つの部面の相互的な組織を明瞭にした筈であるが、適應性を中心とした批評の一種として、原則論を全然認めないで、ひたすら個人的な好き嫌ひだけが主となつてゐるものもある。近頃林房雄氏が（僕は象牙の塔やハイネや佛像やプロレタリアートが好きでならない）から、

自分がプロレタリアで象牙の塔に住んでゐても關はないといふやうなことを云つてゐるのを見た。自分が好きであるといふ點だけからすれば、そこにも一つの究極の價值が成立つことは確かだが、この價值は殘念ながら林房雄一人だけしか通用しない。象牙の塔もプロレタリアも兩方とも好きだといふことは氏の個人的な適應性の擴がりを示すものであるだらうが、象牙の塔とプロレタリアとはその原則的秩序に於て相反する組織に立つてゐることは誰れにも確かなことである。象牙の塔の文學の目的とプロレタリア文學の目的とが相反するといつてもいい。林房雄が象牙の塔とプロレタリアと兩方が好きだといふことは、従つてどの點が好きであるかといふ點からすれば、恐らく彼はそのいづれもの原則的な把握をしてゐないことを示してゐるものである。

批評といふものが個人的經驗の分析や他の經驗との比較に向はずに、經驗の微妙な印象だけの追跡に終る場合は、換言すれば印象批評の間は、まだなんらかの意味で感情の原則的な把握がある。小林秀雄氏の初期の批評が印象批評であつたのは同氏の選擇した批評の對象がなんらかの意味で「いい作品」であることが前提となつてゐた。小林が感心したからいい作品であるのでなく、なんらかの意味で一般的に承認されたい作品に小林が感心してゐたのである。だからこの感心の仕方には小林が批評的に對象を價值づけようと否とに關せず、既に對象として選ばれた作品は、小林の保證を超越した意味で對象の作品のよさが保證されてゐた。一般的評價の出來上つてしまつてゐたものを一般的評價の仕方とは異つたオリヂナルな感受性によつて批評することによつてその感受性のよさを見せたレトリックな批評である。この場合は批評が對象の批評にならないで、レトリックなパトスの強調に終つたことは、批評が原則論の樹立に向はないで、自己の印象の説明だけに終つてゐるためである。ところが氏が一般的評價の未決定のものに、氏としては感動するより外



に方法のない批評を適應しはじめてから、その批評はあきらかに對象の選擇に於て原則論的な批評が缺けてゐることになつて、單に自己のレトリックな感受性が肥大化される結果となり、批評の本質としては平衡を失つたドン・ファン主義になつた印象の微動さが感動の誇張や個性のマニフェストに代つた。自分の氣に入つたといふことだけを中心として對象と對象とが各々の本質的な區別なしで結びつけられることは折衷主義に陥る危険があるが、ドン・ファン主義が適應性の擴大の反面原則論的立場を失ふと、折衷主義になる。小林が志賀直哉も林房雄も日本一の大作家であると感心して矛盾を感じないのは、氏が批評の原則論を無視してゐるからである。しかし批評は小林を無視するわけには行かないから、氏を折衷主義と呼ぶことになる。

所謂、ある種の「と」で結ぶドイツ流折衷主義である。ジイドとヴァレリイでも、昔ではニイチェとワグネルでもいい。小林が感心したから『青年』がよくなつたなどといふ言ひ方は批評としては末の末で、そんなら『青年』がよかつたから小林が感心したんだと云つたら、小林の賣物である感心批評も案外的外れで出駄羅目であつたことになる。小林は批評の原則論を輕蔑して、批評が原則論の追求に赴く場合はその批評は（もつともらしい）ものであるから（愚劣）であるとする。小林にとつて（愚劣）であるので、第三者にとつても同時に愚劣であるとは氏はいはないつもりであるだらう。かういふ風に批評が本質的な原則（論理）を離れて個人のパラドックスの面白さに終る時、またそのパラドックスが個人的な偏見に支持されてゐる時は愚劣なのは當の小林氏自身であるかも知れないのだ。この種の本質的でない個人的な感覺の狂ひが固執されることを批評ではスノビズム（俗物主義）といふ。



技術といふ言葉を使用するのは少し大仰であるが、實際に批評を書く場合に必要なことを次に擧げて見る。その一は、原則論の場合である。

a 用語と定義とを正確に使用する事が大切である。これは恐らく最も學問的な領域に屬する事であらう。用語は文學批評の場合と科學などの場合と異ることがあり、異なる系統から出てゐるものがある時代に混亂して未整理のままに放任されてゐる場合などがある。發明、實驗、方法、技術、などは科學上で使用されてゐる場合と異つてゐることを知らねばならない。特に哲學上の用語や概念は、文學批評の歴史をやつてゐない哲學者によつて想像もつかない程歪曲されてゐるから注意する必要がある。例へば現實といふ意味は文學上の現實は本來は寫實といふ意味で發達して來たものである。多くの場合文學といふ條件を離れて現實といふことを論じてゐるのと文學上の現實を論じてゐるのが、區別されてゐないことになる。批評の用語が譯語から出てゐる場合はその譯語が直ちに原語を想起させる流通的な用語を撰擇しなければいけない。主知、理知、理性、叡智、知性、など、漠然と使用される場合は別であるが、intellect, reason, intelligence などそれぞれの概念が相違するから、果して、筆者がさういふ概念の相違を區別して使用してゐるかどうかを疑はれるやうなことになることを注意する必要がある。

批評の用語の統一といふことは必然的に用語の定義の統一といふことになる。批評家によつては用語は定義できないと考へる者もあるが、しかしそれが用語の内容は無意味だといふ意味にはならない。イズムでいへば象徵主義とか、自由主義とか、古典主義とかいふこと、言葉でいへば觀念とか自然とか現實とかいふ用語は定義が多すぎて却つて定義が定義とはならないなどといへばそのやうにも思はれるが、文學思考の歴史から見れば、これらの言葉がどの點である時代のある地方の定義と別の時代の別の地方の定義と異つてゐる

かが容易に判明する筈である。

b 意見と常識。個人的な意見 (opinion) と批評とを區別することは大切で、批評には批評の原則論が伴つてゐなくてはならない。次に常識はものの本質を究めるといふよりも、その普遍化した形に於て理解された思考であるから、本質を失つた、乃至は本質を離れた思考に比較すれば常識には普遍化された形の本質が含まれてゐるから有効である。しかし本質そのものを中心としてゐる思考でないから、ある部分に於て本質的であり、ある部分で本質的でないものを含んでゐる。いづれも批評と混同しないで、原則論の本質的な把握に努めることが必要である。

その二は適應の場合である。

a 原則を追求することに嚴格であつてもその適用に於てはできるだけ寛大と自由とを保つこと。

b しかし批評は學問であると同時に文學上の具體的な行爲であるから、批評家は批評を文學の破壊と建設との仕事に従はせるものである。これが批評家が學者で終るものでなく、文學者として文學を生活する理由である。従つて強度の破壊を必要とする時は、批評としては禁制の攻撃をなす必要もある。シンセリテイが必要になる。但し、嚴格な極端な攻撃論といつても、それは適應性の寛大さが撤去されて、批評が直接相手の喉元につきつけられるといふことで、原則論的にはもともと妥當なものでなければならぬ。

c 自己が與へる影響を重視すること。他から自分が受けた影響をよく吟味すること。

d 印象批評や鑑賞批評の域を脱して、文學の総合的な觀方に立ち、時代性や歴史を意識して鑑賞の心理を経験的に組織化すること。このことは單に文學の正しさとよさをを知る以外に、文學の新しさを知る上に必要であると思ふ。

## 新聞記事の構成と技術——鈴木文史郎

『新聞榮えて文章衰ふ』といった人がある。これは我國のみならず歐米各國でも同様歎きの種らしい。實にも昔と比して現代の新聞文章なるものは地に墮ちたかも知れぬ。明窓淨几の下に幾たび稿を改め、推敲彫琢を経て一文一章を草するといふやうな古典的文章道から觀れば、今日の新聞文章は粗雑で荒けづりであらう。かくて『この頃の新聞記者は文字を知らぬ。記事そのものが文章を成して居らぬ』といふやうな批評が行はれるのである。

今日の新聞紙は大規模なる企業の下に機械的複生産を行つてゐる。機械的複生産の必須條件は原稿の締切時間勵行である。故に新聞紙に筆を執るものは常に短時間に大急ぎで書上げることが要求される。謂はば新聞記者は四六時中締切時間に追まくられてゐるのである。その報道すべき事柄を大急ぎで執筆する許りでなく、凡そスペースに一定の限度があるからだと書流して行く譯には行かない。短い文章の中に報道の總べてを盛らねばならぬ。速筆、簡潔、而も文章としてのあやもあり、讀者に感銘を與へる迫力を持たねばならぬ。

單に編輯室の机上で書く許りでなく、或時は飛行機上の客となり、その視界の光景を揺られながら敘して



新聞記事を作りあげ、之を通信筒に托して投下、速報することもあらう。又汽車、自動車の中で鉛筆を走らせねばならぬこともあらうし、間に合はぬ場合には原稿を書かず、頭の中で文章を描きながら直接電報、電話で通信するやうなことも多々あるであらう。従つて文章を推敲する暇が無い。新聞記事の粗雑なるのも一面また己むを得ないのである。

だからと言つて、新聞文章はそれで好いとはいへない。如何なる急場の作にせよ、一字一句の誤りなく、文章としての體を成し、讀む者をして感銘せしむるに足るものであらねばならぬ。新聞記者が文章を書く上の苦心も亦茲に存するのである。

アメリカの多くの大學では、新聞文章を専門に教へる新聞學科なるものがあり、亦優秀な新聞記事に賞を懸け、之を表彰して新聞文章の向上を圖つてゐる。財團もある而もこの頃では優れた新聞文章が續々現はれるやうになつた。簡潔にして明快、すらすらと運ぶ筆致には讀む者をして感激せしむる。——而もその報道が社會の耳目を聳動するやうな大事件であればある程……。

我々新聞記者の道場ともいふべき編輯室にあつて、今や締切間際に一瀉千里の勢で筆を走らせてゐる無名の記者、彼の筆端から奔流する一字一句は簡潔明快、張り切れるやうな内容を盛つて無駄な言葉がなく、而も數十分後には印刷されて街頭に現はれる。讀者は之を一氣に讀了して感激するであらう。それは固より知己を千載に求むる名文でなくとも、その日その日に讀まれ行く新聞文章として推奨すべき珠玉篇と謂はねばならぬ。

然し新聞記者たらんとする者は、自ら記者的天稟の才幹の有無を反省するに當り、果して文章を書く才能があるかどうかを考へる必要がある。



記者たるにはこの才能が必須條件だ。一度筆を執れば如何なる複雑なレポートも一瀉千里に表現し得る腕を持たねばならぬ。良き筆意に従ふといふ人でなければ記者としての良き素質を持つたとは言へない。固より基礎的學識は必要だ。吳澄の所謂『敏而不學猶不敏、不敏而學猶敏也』も事實だ。だが『新聞記者は作らるる者に非ず、生るる者也』の言も亦眞理だ。學識豊かなる人必ずしも勝れたる記者ならず、最初はその天稟の才幹が決定するであらう。

## 二

新聞紙には如何なる事柄を書いても記事として掲載されるかといふに決してさうではない。新聞記事として相應しきもの、新聞紙に掲載するに足る價值を持つたものでないと印刷されないのである。

アメリカの權威ある大新聞の一つとされてゐる『紐育タイムス』は、その新聞紙の第一面題字脇に『印刷するに足る總べてのニュースを網羅す』(“All the news that's fit to Print”)との標語を掲げてゐるが、之は面白いと思ふ。つまり印刷するに不適當な記事は掲げぬ。風教上いかかはしきもの、國家社會に害のあるものは勿論、提灯記事や宣傳記事等の無用の文字は載せない。總べてが讀者に提供するに足る報道であると斷つてゐるのである。

然らばどんな記事が印刷するに適するか。新聞記事としての價值があるか。まづ之から吟味してかからねばならぬ。

ところがこの新聞紙に掲載するに足るニュース及ニュース價值に對しては諸説紛々であり、一寸簡單に説明し難いが、その代表的な説を列舉すれば次のやうなものである。

『何んでも人の興味を持つ事柄は總べてニュースである』之は『紐育ワールド』の創刊者ビュリツァー氏やハースト系新聞の持主ハースト氏も唱へてゐる。要するに、人の興味を持ちさうな事柄は大小に拘はらずニュースとしての價值があるといふ見方である。

又或新聞記者は『十戒に背けるものは皆ニュースである。中にも第五、第六に背ける者を最も良きニュースとす』と言つた。之は冗談半分の解釋であるが、不思議にも今日の社會面はこの種のニュースが大半を占めてゐる。十戒とはモーゼが、神から授かつたといふ十箇條の訓戒で、第五戒は『汝、人を殺す勿れ』第六戒は『汝、姦淫を行ふことなかれ』といふのである。

又『ニューヨーク・サン』の大記者であつたチャールス・デーナ氏は『突發せる一切の出來事、人間に興味ある一切の事、公衆一般若くは相當範圍に互つて注意を惹く重要性を持つ事柄の總べてをニュースとす』と定義を下してゐる。之は大體妥當な解釋であらう。

ウイスコンシン大學のブレイヤー教授は『ニュースとは多くの人に興味を與へる——時宜に<sup>タイムリー</sup>適せる總べてのものを謂ふ。而して最良のニュースとは、最大多數の人々に最大の興味を與ふるものなり』と述べてゐる。ペンザムの功利説を引用して最大多數の人々に最大の興味を與ふるものが新聞記事として最上のものとし、新聞記事の興味本位を最も強調してゐるものである。

ミゾリー州立大學總長ウォルター・ウィリアムス博士は『1、著名な人、著名な場所、建物に關係せる事柄、2、新聞發行地の近距離に起つた出來事、3、非常に珍らしい事件、稀有な出來事、4、重大事件、重要な性質内容を有する出來事、5、人々の興味を喚起する事柄、人間的興味を多分に含む物語、6、時を得た事柄、讀物』と詳説してゐるが、以上の諸説必らずしも完全とは言ひ難い。

要するに新聞記事は 人間の社會生活に關聯し、若くは社會生活に何等かの影響を與へる總べての報告は ニュースにして、その讀者に關聯するところが密接であり、その影響が、重要性を持てば持つ程、そのニュース價值は高められる』と定義すべきであらう。

従つて社會生活に何等の關係なく、何等の影響を與へざる事柄はニュースとしての價值がない。之に反し、社會生活に密接なる關係を持ち重大なる影響を與へる事件はニュース價值を高める。例へば戦争、革命、大地震、風水害、大火災、大凶作その他大衆の生命、財産、生活を脅かすやうな事件は悉く大ニュースである。故に新聞記者たる者は、良くこのニュース及ニュース價值を判斷し、その重要性に應じて記事の製作編輯の按配を謬らぬやうにしなければならない。

### 三

新聞記事を執筆製作するには先づその『ニュースの源』(News sources)を衝かねばならぬ。ニュース源を衝かすして新聞記事は獲られないからだ。例へば政治記事を獲んとすれば、首相官邸、各省、政黨本部、貴族院各派本部を訪ふて、それぞれ責任當局と會談し、ニュースの端緒を引出さねばならぬ。又社會記事を獲得するには警視廳、裁判所、検事局、ホテル、動物園に至るまでニュース網を張らねばならぬ。

同じニュース源を衝いても老練な記者と駈出しの記者では、その獲得するニュースに多大の相違を來すことになる。老練な記者は、その豊富な經驗と鋭い觀察眼、見透し、第六感等によつて大物を掘出すが、駈出しでは只表面の事以外は容易に見當がつかないからである。

老練な記者はニュースの性質を萬事心得てゐる。之等のニュースには凡そ三つの性質を備へてゐると言つ



て良い。第一は突發性ニュースであり、第二は繼續性ニュースであり、第三は循環性ニュースである。

第一の突發性ニュースは、如何に老練な記者でも到底想像を許さないところに突如勃發する事件の報告であるから——之に對しては不斷の警戒を以て備へるより他はない。

第二の繼續性ニュースは、或る事柄の原因、過程を経て結果に到る繼續的な報告である。例へば内閣の政策その遂行に伴つて生ずる各種の問題の發展等で、最近では岡田内閣の在滿機關改革問題、又ロンドンに於ける海軍軍縮交渉の如きがその好適例である。

第三の循環性ニュースは春夏秋冬の季節の如く循環的に發生するものを言ひ、一月の陸軍始めの觀兵式、兩國の春場所相撲、日比谷の帝國議會、節分の豆撒き、紀元節の建國祭、入學試験期、梅花、櫻花の便りから海水浴場開き、甲子園大會、二百十日の稻作豫想、陸海軍大演習、狩獵解禁、スキー便りといふやうな年々繰返し、而も豊富な話題を提供するニュースをいふのである。

之等のニュースの性質を十分に吞込んで置くと、いざ原稿製作に當つて萬事意の如く進むのである。之が駈出しの記者には悲しい哉うまく行かぬので苦勞もし、無駄骨も折る。

この他人を訪問して記事を取る。之をインタヴュー(interview)といふ。之が亦なかなか難儀な仕事だ。第一思ふ人に容易に會へない。會へてもこちらの欲する事柄に就て話して呉れない。之が一通やれるやうになれば新聞記者としてもやや一人前といふことにならう。

米國のC・E・ラッセルといふ記者はこのインタヴューに散々苦勞した結果次のやうな事を述べてゐる。即ち『巧みなる會見記者たらしむるには、素人の企及し能はぬ知慧才覺、機略、熟練を要する。上々首尾の會見は、人間性その者の奥底に培はれて成立するもので、常に人間生活と、人々の持つ興味とを熱心に研



究する者によつて始めてインタヴューの複雑なる困難を解決し得るものである』と言つてゐる。  
又ホーレス・スウェトランド氏は次の如きインタヴュー十戒を提唱してゐる。

- 一 會見する場合は、先方と豫め約束し、その約束時日を嚴守すること。
- 二 先方の人格、閱歷、趣味等を豫め調査し豫備知識を持つて置くこと。
- 三 會見の目的、要件、質問項目を明確に用意せよ。
- 四 禮儀、作法、服裝等に意を配り、又先方の意見を否定し、之が可否を論争し、感情を害せぬやうに努めよ。
- 五 先方から、ステートメントその他の材料を貰ふことを期待せず、自ら質問して材料を獲るは、記者の任務なり。
- 六 統計的なもの、數字に關するもの、重要な事柄は、印刷する前に一應原稿を先方に見せることが一般的に安全な方法である。
- 七 インタヴューに長座するなかれ（以下略）

會見に於ては先方の言動に周到なる注意を要するが、場合によつては先方の話の裏を反語的に解釋を試みることも必要であり、先方が一切語らぬ場合は、彼の好む趣味談を持かけ口を開かすやうに努めるとか、臨機應變の才覺が必要である。

## 五

ニュース源を衝いてニュースを獲得し、或は人を訪問してインタヴューに成功したとすれば、これを新

聞記事として作り上げなければならぬ。

新聞記事を執筆するに當つて第一に考慮に入れることは締切時間である。一度締切時間に遅れて夕刊に入るべきものが、朝刊に廻され、反對に他の新聞にその記事が夕刊で報道されたら——折角苦心して入手したニュースも腐つて用をなさぬことになる。故に夕刊、朝刊等の締切を念頭に於て急いで書上げる習慣をつけねばならぬ。

それから執筆に當つて、その日のニュースの情勢を考慮に入れ、書くべき長さの見當をつけねばならぬ。自分で判斷のつかぬ時は一應部長、編輯主任に、『何行位に書くべきか』を質してから執筆することが一般的に賢明なやり方であらう。ニュースの輻輳してゐる時に、それ程重要でない記事をだらだらと長く書かれたのでは編輯者が迷惑する許りだ。大半は朱筆で削除されるか——持餘した揚句が屑籠へ放り込まれる。

新聞記事はまづ書出しに全力を注ぐ。文章の起頭がまづかつたら編輯者の注意を惹かないのみならず、讀者をして読み付かせない。外國の新聞社ではこの新聞文章起頭に全力を注ぎ、その報道の根幹を慨略述べ、その次に主要な事柄を記し、第三に經過や派生的事情を詳報する。之は一つは記事が輻輳した時に、頭を残して最後の方を削除し得る便宜があるのと、今一つはフロント・ページに重要なニュースを蒐集し、その冒頭を掲げて第二項の記事は、第三頁、第四頁へと頁を割つて掲載する編輯上の要求からも來てゐるのである。

我國の新聞紙は、記事の頁割といふことは比較的やらぬから、必ずしも歐米流の書方を真似る必要はないが、然し記事の都合で同一記事の第二項、第三項を削除することがあるから出來得る限り文章の前半に報道の内容を盛るやうに努めねばならぬ。

又ニュース蒐集に出かける時、インタヴューに赴く前に、豫め頭の中で新聞記事をどう構成し、その歸

途には乗物の中で執筆する。若し締切時間に餘裕があつて歸社してから書く場合でも大體書く段取を決めて置くやうにする。かかる注意を怠つて、歸途の車中で散漫な雑談をしたり、車外の景色をぼんやり眺めてゐるやうでは、歸社してから直ぐ執筆が出来ない許りか、時には重要な事柄を忘れて落して了ふやうな失體を演ずることがある。

かつて米國大統領ハーデング氏が桑港で客死した直前、主侍醫が「小康」だといつたので隨行の記者連はゴルフに出かけたり、晝寢をしてゐた時、インターナショナル・ニュース・サーヴィスの一記者は注意を怠らずそれとなく警戒してゐると、大統領の部屋から看護婦が慌てて飛出し、主侍醫が酸素吸入器を携へて急いで入るのを觀て容體急變を直覺し直ちに電報で紐育の本社に報導すると共に、その死去の報は他社より卅分早く、全米新聞社の號外記事を獨占する殊勳を立てたことがあつた。之等は如何に新聞記者が不斷に注意を要するかを立證するものであらう。

## 六

米國ミヅリー大學總長ウィリアムス博士はその『新聞記者訓』(The Journalist's Creed) に於て、

- 一、新聞記者は衷心より眞實なりと信ずる事のみを筆にすべきものなり。
- 一、社會の安寧幸福を考慮する場合を除く外、濫りにニュースを握り潰すことは許すべからざる行爲なり。
- 一、何人も紳士として口にすべからざる事柄を新聞記者として筆にすべきものにあらず、賄賂や私情によつて筆を曲ぐるは記者の天職を冒瀆するものなり。

一、神を畏れ人を敬ひ、正義のためには敢然と戦ひ、人類同胞に與ふる機會を出來得る限り平等ならしめ、國際的友誼を増進し、世界的親交を鞏固ならしむると同時に、飽までも愛國的たるべし。

と述べてゐる。我々新聞記者が筆を執るに當つて、衷心から眞實なりと信ずることを書き、紳士として口にすべからざることを筆にしない。賄賂や私情で筆を曲げず、ニュースを濫りに握り潰さない。國際的平和増進を念とすると共に飽まで愛國的たるべきであらう。

アメリカのハースト氏は有名なナシヨナリストであるが、氏はその主宰する全米のハースト系新聞を動員して、常に『アメリカ人のアメリカ』を鼓吹する。又英國のビーヴァブルツ卿は、その所有新聞『デイリー・エクスプレス』で『英國人は英國品を使用せよ。國產愛用は即ち祖國愛の第一歩だ』と高唱する。我々は斯うしたナシヨナリストに無條件で賛成出來ないけれども、一面亦同情を禁じ得ないものがある。新聞記者たる者は斯うした事實を無視することは出來ないのである。

又逝ける前大統領ハーディング氏は、かつて生前所有せる『マリオンスター』の記者に『記事は明朗を第一とせよ物の兩面を觀よ。一方に偏して片手落の誹りを受くるな。政黨に關する記事は公平に扱へ。斯くあるやうにとの記者の希望を記事中に加ふる勿れ。意見は一切社説欄のみに於て發表せよ』と訓へてゐる。之も味ふべき言葉である。

原稿製作に當つては、常に斯うした注意をあらゆる角度から拂はねばならぬ。又原稿に現はれる人名、地名、時日の誤りのないやうに念には念を押し、記事の構成上には、假名使ひや文法上の謬り、誤字、脱字のないやう明確に、又如何なる印刷文選工にも解り易いやうにはつきりと書かねばならぬ。



## 七

出来上つた記事を、殺すも活かすも編輯者の手際一つである。適當な良い見出しが冠せられてゐるか讀者の注意を惹くやうに扱はれてゐるか否かはその記事の與へる感化力に至大の影響を持つ。新聞編輯記者は或意味に於て、新聞記事の生殺與奪の權を掌握するといふも過言ではないであらう。

併しながらこの編輯記者の關門に於て瑣細な不注意から取返しのつかぬやうな失態を演ずる惧れがある。實際この仕事は新聞社に取つて最も重要な任務である。

米國のラッデル教授は編輯記者の注意すべき次の如き五項目を擧げてゐる。

- 一、原稿に怪しい箇所はないか、誤報の惧れはないか。
- 一、誹毀罪を構成するやうな箇所はないか。
- 一、誤字、脱字その他不備な箇所はないか。
- 一、ニュース・ヴァリューの判斷を誤つてゐないか。
- 一、文法、句讀點、綴り、言葉遣ひに誤りはないか。

右は米國記者に與へた注意であるが、我國の編輯記者にも參考となるであらう。尤も我國にはそれぞれ新聞紙法、出版法、著作権法、刑法、選舉法、陪審法、少年法、陸海軍刑法、軍機保護法等によつて取締を受けてゐるから萬般に亘つて注意し、又他人の名譽を濫りに傷つけるやうな記事は一切掲げぬ方が一般的に安全な方法である。

編輯者は斯かる注意を全面的に拂ひつつ而も最も苦心するのは見出しである。見出しの創作は立派な文學だ。それは詩であり、散文である。記事に適切な見出しが出来上つた時には何者にも換へ難き慶びを味ふが、之に反し如何に苦吟するも満足な見出しが得られぬ場合はただ焦慮あるのみだ。

見出しは記事の内容の表現であり、又同時に新聞紙の顔である。この紙面をメークアップする編輯記者の苦心は十分買ふべきである。しかし良き編輯記者は容易に獲られない。これも結局は彼の持つ天分、記者的天稟の才幹が決定するであらう。新聞記者たるも亦難い哉と謂はねばならぬ。

## 學校作文の構成と技術——塚本哲三

### 一

學校作文——それは科としての作文である。研究としての作文、藝術としての作文、生活としての作文、趣味としての作文、凡そ一切の作文の基礎工作、準備工作としての作文である。この事は屢々輕忽に看過され、又は全然世の識者から考へられずにさへゐる。それがために、學校の作文、科の答案としての作文に向つて、直ちに研究發表の論文を要求し、純然たる藝術創作の文を要求して、その評價の下に甲乙上下が決定されるに至り、生徒も亦學校の作文、科としての作文それ自體に、さうした他の一切の作文と區別せらるべき重要性のある事を忘れ、乃至その重要性のおぼろげなる意識にさへも一種の嫌惡侮蔑を感じるのである。

### 二

學校作文が基礎工作、準備工作としての作文であるといふ事の意味は、謂ふ迄もなく學校作文が漠然たる所謂作文の中に於て、基礎學習、準備學習と條件付けられた鮮かな一分野だといふ事である。従つて作文それ自體の大精神——思想と言語文字との有機的結合に依つて、思想を如實に言語文學の上に表現するといふその大精神に於ては、他の一切の作文と些の相違もないのである。否、凡そ作文すべき一切の場合に於て、

その意圖する所が那邊に存するにしても、その作られる文が常にこの大精神の具現に對して些の遺憾を感じる事無かるべき準備學習を爲すもの、これ實に學校作文の使命であり獨自の建前なのである。

### 三

世の中の一切の事態に於てさうであるやうに、作文の基礎工作、準備工作に於ても、確實嚴格がその第一條件として要求されなくてはならない。例へば野球の如きスポーツに於てもさうであらう。苟も天下の野球チームとして覇權を爭ひ優勝を期せんとするものは、仕合の基礎練習、準備練習として、出來得る限りの確實嚴格さを以て、或は投球に、或は捕球に、或は打球に、或は走壘に、一點の假借もない勞苦が積まれねばならぬ筈である。趣味娛樂を専らとして、仕合興味にのみ没頭する市井のチームが、多くの場合寧ろ噴飯に値するやうなスコアを記録して終るのは、斯うした森嚴一步も假さぬ底の基礎練習が出來てゐない結果ではあるまいか。

學校作文は飽く迄も基礎工作、準備工作としての作文である。金錢に代り、名聲に代る作文でなくて、點數を以て評價さるべき作文である。然るが故に學校作文は、或正しい條件に支配され、而もその條件は嚴格確實一步の假借も無いやうに適用されねばならぬのである。

學校作文の支配されるべき條件は果して何であらうか。吾人の見を以てすれば、凡そ、次の五つが考へられる。

#### 第一 題目と成文との必然的關係

#### 第二 作文時間と成文の長さとの相當關係



第三 一文としての首尾一貫したるまことより

第四 思想文法言語文字の穩健正確

第五 藝術的要素の適切なる具備

#### 四

學校作文が表する所の題目は、作らるべき成文の内容に對する明かなる指示である。例へば「家庭」といふ一題を課したとすれば、それは「家庭そのもの」に關する思想の表現を要求するのであつて、「汝の家庭を語れ」といふ事でもなければ、「思出の家庭を語れ」といふ事でもない。従つて「家庭そのもの」が主題となり中心思想となつて、それに終始した文でない限り、「家庭」といふ題下の成文とは認められない筈である。この見易い道理は屢々世の教師からも生徒からも簡單に疎にされて

「題には合つてゐないが、うまい文だからいい點をやらう」

「題の事などやかましくいふと筆が伸びなくていけない」

「題などは抑も暗示的なもので、つまりさういふ事になればそれでよいのだ」

斯うして學校作文の第一の條件がまづ崩れて了ふ。世の中の作文に於ては——殊更藝術作文に於ては、題に合ふ合はぬが必ずしも問題でない場合があり、殊更に題に外れた事の書いてある所に特別の興味を感じる場合もあらう。然し題に合ふといふ事があつて始めて題に外れるといふ事が考へられるのである。初めから題に合はぬ文でいいといふ事になれば、合ふ合はぬは問題ではない筈である。どんなやかましい註文が出て、その註文通り、一點の錯誤もないやうな文が書けるだけの準備が出来てゐれば、漠然たる註文の文を書

き乃至殊更に註文に外れた文を書く事は何でもない事である。例へば野球の投手にしてもさうであらう。打者の臍の前を通り、ホームプレートと三角の尖端を通る完全のストライクボールを意のままに投じ得る準備練習が出来てゐたら、ハイもローも、インコーナーもアウトコーナーも、又度外れのつりだまも蓋し自由に投じ得るであらう。それが謂ふ所のコントロールである。肩のコントロールは投手としての絶対要件である。之に加ふるに球威球速カーブシュート等の投球技巧——作文で謂へば藝術的要素に相當するものを必要の程度に具備してゐたら、それこそ投手として申分のないものであり、従つて投手としての基礎練習、準備練習にはそこに一點の假借もあつてはならぬ筈である。ひとり學校作文に於て、題即ち註文にびつたりと合ふべき條件が輕忽に看過假借され、乃至故意に疎外されてゐる事實の、今も世に頻々として見出される事は吾人の甚だ了解に苦む所である。

題に合つた成文を作るについて第一に心懸くべきは題意に對する正しい考察である。題意考察の正しい第一歩は

一般問題か

特殊問題か

を考へ分ける所に始まる。「家庭」「國家」「山」「川」「海」といふが如き、何等の條件を伴はざる問題は一般問題である。「我が家庭」「夏の一日」「秋の郊外」といふやうに、何等かの條件を伴つた問題は特殊問題である。凡ての分類がさうであるやうに、問題の分類も截然とこの二つになつて了ふとは限らず、その中間に位して何れに屬せしめてもよいやうなものがないではないが、兎にも角にも此條件に或事柄を提示した問題であるかその事柄に或條件を附加した問題であるかを考へる事は、題意考察としての眞に正しい第一歩でなく

てはならない。そして一般問題に在つては、示された題の事柄そのものについて、

「その事の凡てに共通した性質で、而もその事以外には通用しない性質、事態、思想は何であるか」

といふ考究に力點を置いて、それに對する自己の言葉を成文の中心思想として、どこまでもその一點に終始すればよいのであり、特殊問題に在つては、

「示された條件の範圍は廣いか狭いか」

そこに考の第一歩を置いて、廣ければ廣いなりに、狭ければ狭いなりに、どこ迄もその條件の下に於けるそのものの記述に専心すればよいのである。

## 五

學校作文は一切の作文に對する準備工作、基礎工作なるが故に、作文時間と成文の良さとの關係がかなり嚴密に制限されなくてはならない。世の實際の作文に於ては、時として僅か二三行の文に一日を費す事もあるし、苦吟數日辛うじて一首の歌を得る事もある。然し作文の如何なる場合にもさうであつては吾々は世に處して文化を營むに當つて多分に不利を蒙り不便を感じるであらう。遲速は人の天性に依る事であるにしても、苟も作文が文化の必須要件である限り、吾人は相當時間に相當長さの文を作り得る用意はなくてはならぬ筈である。その用意が即ち學校作文、科としての作文の仕事である。然るに學校作文が多くの場合、宿題の形式で課せられてゐて成文の評価に時間が條件として見積られない事實のある事は遺憾に堪へない。

一時間約八百字の文——中等學校でも専門學校でも、苟も學校作文として課せられる文は、まづこの關係を相當と認めてよいであらう。これは吾人の受験生指導から得た體驗である。之を世の中の實際に徴しても

まづこの程度のスピード練習が出来てゐたら、どんな場合の作文に當つても、さして不便は感じない筈だと思ふ。

## 六

一文としての纏り——言葉を換へて謂へば筋の通つた文であり、條理一貫した文である。これが亦學校作文として絶対に缺かす事の出来ぬ一要件である。古い言葉でいへば文に常山の蛇勢があるといふことである。常山の蛇勢は孫子兵法の骨子とする所で、敵が首を撃てば尾が至つて共に之に當り、尾を撃てば首が至つて共に之に當り、腹を撃てば首尾共に至つて之に當つて、身の如何なる局所をも決して孤立無援の状態に置かぬといふのが常山の蛇勢である。文首は文尾と呼應し、文腹は文首文尾と呼應して、終始一貫整然たる脈絡を保つて、その謂ふ所の條理が首尾貫徹してゐるのが文としての常山の蛇勢である。世の中の作文の或場合には殊更に首を省き尾を捨てて、まとまらぬ所にまとまつてゐる以上の妙味を感じさせるといふやうな技巧を必要とする事もあらう。然しそれは文としての權道であり變態である。一切の作文の基礎であり準備である所の學校作文は斷じてさういふものであつてはならない。

條理一貫した文を作る第一の要諦は、鮮かに一つの中心思想を擲んで、一切の文節はその中心思想の絮説のために役立つてゐるといふ風にあらしめる事である。文首も中心思想のために書かれ、文腹も中心思想のために書かれ、文尾も中心思想のために書かれてゐる時、その成文は必然的に常山の蛇勢を成し、遺憾なきまとまりが附けられなくてはならぬのである。



作文の大精神は、前にも述べたやうに思想と言語文字との有機的結合である。言語文字の上に如實に思想を表現する事である。心にもない美辭麗句を羅列し、心にもない言識を上下したものは、拵へものの文であつて眞の作文ではない。

「作文はいい加減なウソをうまく書く事だ」

それは昔の誤つた考へ方である。作文はどこ迄も思想の、魂の、あるがままなる表現でなくてはならない。従つて穩健な内容を打つた成文を得るためには、まづその前提として穩健な思想が抱かれねばならぬ。さういふ意味に於て、正しい學校作文が樹立する所には、正しい思想善導、精神教養が行はれて、そこに學校教育の眞精神が具現されるのである。然るに世にはかなり矯激な内容を持つた文が、文としての表現の巧みさにかムフラージされて、堂々と上等の點數を贏ち得てゐる事實が尠くない。吾人は心から學校作文のために、抑も亦國家百年の大計のために心から悲ますにはゐられない。

文法言語文字は作文表現の素材である。文法の誤、言語文字の誤は、世の中の作文に於てはかなりルーズに見遁される場合も尠くない。然しそれは見遁されるのであつて許されるのではない。まして賞美される事では固よりない。従つて準備工作、基礎工作としての學校作文は、ここにも亦極めて嚴正な制限が加へられねばならぬ筈である。尤もこの點は割合に世の教育者から神經質に考へられてゐるかもしれない。神經質に考へられた結果は、往々にして亦角を矯めて牛を殺す結果にもなる。

由來作文は現代人が現代人として抱く所の思想を言語文字に託して現代人に傳へるための作業である。従

つてその成文が現代文であるべき事は更めて論ずる迄もない。或特別の場合、或特別の社會に於て、文語文が今なほ現代の文として用ひられて居るにしても、一般の場合一般の社會を對象として考へる時、今日の現代文は明かに口語文である。従つて一切の文の基礎工作、準備工作の建前に於ける學校作文はその大部分、——といふよりも寧ろその全部が口語文であつてよい筈である。一切といふ言葉はそのルーズな慣用に於ては若干の例外は肯定されて然るべきだからである。さう考へる時、學校作文の素材としての文法も言語文字も、凡て現代口語文の素材としてのそれであるべきだといふ事になる。即ち現代社會の一般が正しいと認識して用ひてゐる所の文法言語文字を以て凡て正しいとする立場に立つてよいのである。さういふ意味から見て、或一派の學者論客に依つて提唱主張されてゐる表音式綴字法の如きものがそのまま肯定さるべきでないと同時に、文法や漢字用法に對する頑固一徹の古典癖も亦肯定さるべきではないのである。要するに現代社會の知識階級の一般が正しいものといふ認識の下に安じて用ひつつある文法言語文字の慣用を肯定する建前に於て、其の嚴正を期すればよいといふのである。

## 八

學校作文は一切の作文の基調として學習するものではあるが、それが一つの科目として獨立の地歩を占めてゐる立場から見ても、その表現に藝術的要素を適切に具備する事を必要とする。簡単に云へば藝術は所謂情調であり氣分である。同じく事を述べ考を寫すにしても、事態事理の嚴正のみを意圖して書いたものは純實用の文であり純科學の文である。それは科としての學校作文の建前ではない。事に伴ふ情調、思想に伴ふ氣分をも併せ表現して氣分よく書き氣持よく讀ませる。さういふ文を作るべく練習する所に學校作文の意義が

存するのである。

藝術の要素——藝術的の立場からやかましく論じ立てたらそれは非常にむづかしい事であらう。さういふやかましい論議でなく、この常識的な、凡常な見方からいつて、凡そ藝術といふ藝術には少くも「美しさ」「うまさ」「大々々」「深さ」「強さ」といふ五つの要素が考へられやうではないか。

例へば芝居でもさうである。極つた形の美しさ、それを吾々は屢々菊五郎に見、羽左衛門に見る。「うまい」といふ嘆聲は更めていふまでもない、歌右衛門の政岡に於て、幸四郎の辨慶の出に於て、吾々はかなりに舞臺の大きさを見出す。中車のぐんぐんと觀客を引き入れる藝の深さ、吉右衛門や左團次の或場合に見られる藝の強さ、澤正とその後繼者の或者の如き、藝風の類似とは正に反比してその迫力の餘りなる相違に失望させられる事は蓋し私だけではあるまいと思ふ。昔の團菊はさうした五つの藝術要素をかなり多く具備してゐたがために今日まで梨園の泰斗として仰れてゐるのに相違ない。吾々が今の菊五郎に推服しその前途に更に限りなき望みを囑する所以も亦實にここに存する。

作文に於ても、表現のよく整つた美しさ、何ともいへぬうまさ、線の太い大きさ、人を引込むやうな深さを威壓するやうな力強さが要望されなくてはならない。それは固より多分に人の天分に依る事であつて、簡単に實現し難い事には違ひないのであるが、然し實現が困難だから問題の外に書くといふのは間違つてゐる。人に藝術衝動が惠まれ、言語を語り文字を書くわざの可能性が惠まれてゐる限り、或程度の藝術的要素を持つた文は誰にでも書ける筈である。これが文の有難さである。繪畫の様式で思想を表現し、舞踊の格式で思想を表現し、乃至歌謡の様式で思想を表現する事は、殆ど人の天分に依る事であつて、どんなに努めてもどうしてもその出來ぬ人もあるに相違ないが、苟も話を話し文字を書く人にして思想を文として表現



する事の出来ぬといふ筈はないからである。

學校作文は固より藝術文そのものではない。と同時に純實用、純科學の文でもない。どこ迄も藝術的要素を適切に具備して、而も或目的のために書かれた實用文でなくてはならない。例へば美しい皿に盛られた刺身のやうなものでなくてはならない。

## 九

最後に留意すべきは、作文としての口語文は「話」としての口語文でなくて、「文」としての口語文だといふ事である。ふだん吾々が話をする通りに書くのでなくて、それを整理し、それを簡勁にして書くといふ事である。何でもない事のやうであるが、この心掛をしつかり持つてゐず、そこに特別の苦心が拂はれてゐないために、學生の口語文が屢々蕪雜となり冗長となり讀むに堪へられぬものとなるのである。さういふ意味から、學校作文の素材として修辭法の一斑も亦考究されてよい筈であるが、ここには豫約された關係上それに迄言及するの餘白を持たない。所謂法でなくて精神である。どこ迄も表現に「文」としての整理を施し吟味を加へて、讀む人のアタマへ、正しく、美しく、心持よく、強く、深く、どつしりと印象させようといふ精神をしつかり擱んで掛つたら、期せずして所謂修辭法が教へる所の原則と一致する所の成文が得られるであらう。

## 一〇

以上の言説は、學校作文の意義を闡明にして、それに對する用意の一斑を示したものであつて、自分な



ら、その云ふ所の不徹底な憾みはあるが、所謂學校作文の科目としての獨自の建前は、ほぼ明かにし得たと信ずる。

結論として重ねて簡単に繰返していふ。學校作文は科としての作文であり、現代社會一切の作文の基礎工  
作、準備工作としての作文である。従つてそれは一步の假借をも許さぬ嚴格さに於て、

正しく題に合つて、一文としてきちんとまとまりのついた文を、相當の時間に相當の長さに書いて、内に  
抱く所の健全な思想が如實にその文の上に表現されて、現代社會の實際から見て文法言語文字共に嚴正で而  
も適切な藝術的要素を持つてゐなくてはならない。

教授の理想も、採點の標尺も、學習の努力も、凡てこの鮮かな目標の上に置かれる所に、學校作文の眞の  
意義があり尊さがあるのだ。

## 兒童綴方の構成と技術——野村芳兵衛

### 一 兒童文と技術

兒童綴方の構成と技術に就いて書けとのことであるが、かうした問題を解かうとする場合に、第一に問題になることは、子供の文にも技術と言ふことがあり得るかと言ふことである。——勿論茲で言ふ技術とは藝術的技術のことであるが。

一體技術と言ふ以上、其處には作者自身がある効果を擧げようとする意識が働いてゐなくてはならない。腕によつてなされたものでなくてはどれだけ効果が出てゐるにしても、それを正しくは技術と呼ぶことは出来ない。吾々が技術と呼ぶのは熟練工のことであるからだ。

従つて、さう言ふ意味からは、子供の文を本當な藝術品として呼ぶことは不當であり、兒童文に對して、嚴密な意味で、技術的考察をすることは、不可能であると言はねばならぬ。

然し以上のやうな反省は、決して、兒童文の中に文學的美が内在しないと言ふことではない。否つまらな  
い作家の小説などよりどれだけ人間を語つてゐるか知れない兒童文の存在することは、人々のより知るところである。たゞそれ等の兒童文の持つ味は、天から與へられたまゝの美しさである場合が多いと言ふまで、

ある。

尤も天與の美と、人間の意識の働いた表現美とを、全然別のものとして考へることが出来るかどうかと言ふことも問題である。

ジイドは「バリユッド」の初めにかう書いてゐる。

「一體吾々は、何を自分は言ひ度い事か承知してゐるとしても、果して自分がそれを言つたかどうかは知らない。人は常にそれ以上の事を言ふものだ。——私は特に興味あるものは、この本に、私が知らないで齎したものなのだ。——この無意識の部分、これを私は神様の繩張りと呼びたい。——著作は常に協作である。筆耕的部分が少なければ少ないほど、神のもてなしが大きければ大きい程、著作の價値は大きいのだ。——到る處に萬物の啓示を期待しよう。公衆からは吾々の制作の啓示を期待しよう。」と。

一つの創作が、技術であると同時に天與の物であることは、この言葉によつても理解出来ることと思ふ。自然美と藝術美とは、一般に天產物と、生産物ほどの差は持つてゐよう。然し結局は大自然の圏外に出ることの出来ないことを知らねばならぬ。

この意味に於て、私は神の繩張りとも見るべき児童文に即いて児童文の手に埋れてゐる神のもてなしであるところの天與の文學美を拾つてみたいと思ふのである。それはおもしろいばかりでなく、児童文を指導しようとする者にとつても、自ら文を創作しようとする者にとつても、一つの力となるであらうと思はれるからである。

私は以上のやうな意味から、児童文に就いて、特に構成技術とも言ふべき文學美を發見したいと考へたの

である。

### 児童文の構成（その一）

何と言つても、子供の文は野性的であり、動的である。従つて、子供の文は大人の文に比べて、その構成が劇的であり音楽的であると言ふことが出来るかと思ふ。

つまり大人は、家を建てるやうに文を工築するが、子供は歌を歌ふやうに、文を構成して行く。先づ次の文を読んでみてほしい。

ゆうちやんがゐない

児童の村小學校二年生 須藤紅子

よる、おつぷがおふろにはいつてゐたら、じゅんちやんが「ゆうぼうがゐない」といつてたづねてきました。にいちやんが、じてんしやで、大いそぎで、さがしにいきました。おつぷは「ながこさんのうちへいつたかしら、もとひろさんのうちにいつたかしら、せつちやんのうちにいつたかしら」といひながら、しんばいしてゐましたら、にいちやんがかへつてきました。

おつぷは、にいちやんに「どこへゐたの」と、きいたら「せつちやんのうちのはうにゐた」といつたらあんしんしました。ほうら、おつぷがいつたとほりだつた。

ゆうちやんいなくなりました。

ぢゅんちやんにいちやんさがしました。

おつぷはびつくりしんばいしました。



にいちちゃん かへるまで しんばいしましたっ

ゆうちちゃん みつかつて あんしんしました。

おつぶは あんしんして ねました。

おつぶと言ふのは、紅子のあだ名である。この眼のぼつちりした女の子は、小さい時に、まだおつばいを飲んでゐる頃に、みんなからおつぶと呼ばれてゐたのだが、今でも、みんなから、おつぶと呼ばれてゐる。純ちちゃんと豊ちちゃんは兄弟であり、紅子のお友達なのである。

私はこの文の、何處をどうと説明しようとするのではない。全體を通して組立てられてゐるこの文の構成には、この女の子の小さな友情が、小さい胸の驚きに弾じかれて、自然に鳴出したマンドリンのやうな情緒が流れてゐるのではないかと思ふ。

子供の文の指導に於て——特に小さい子供の文の指導に於て——文の構成技術をどう指導するかと考へる時、吾々は、文構成の理論を話してやることよりも、子供達の友情が、自然に鳴出すやうな生活を持たせることが必要であると考へられるのは、そのためである。子供達の遊んでゐる環境に、美しい自然があるか、あたゝかい家庭があるか、——富んだ家庭とは言はない——生活の解放された學校があるか、其處から子供の詩は生れて來ると思はれるのである。

#### 兒童文の構成技術（その二）

では、次の文を讀んでみてほしい。

日記

児童の村一年生 吉田洋子

今日、アツコチャンチニイッタ。オママゴトヲシタ。サンボモシタ。

サンボ シテキルアイダニ、アツコチャン ノ オデサンガ、トホツタ。カバンヲ モツテ トホリマシタ。

オバサンニ、ミンナガ、ナツミカン ヲ オサラニイレテ、オサトヲカケテ、オミヅヲカケテ、イタダキマシタ。

アツコチャンノ ウチニ オスベリガアツタ。ピアノモ アリマシタ。ミナコチャン モ キマシタ。

この子供は、私の受持つてゐる子供で、一年の六月十五日に書いた「繪日記」の中の文が、これなのである。一年の一學期の子供の作としては、先づ思ふ存分に書いてゐると言ふことが出来ると思ふ。

先きにも言つたやうに、子供と言ふ者は、まだ文を書く場合に、自覺してコンポジションを考へたりするのではないから、何と言つても、書かうと言ふ氣持が、主流となつて、お話でもするやうに、何の恐怖もなく、話をそのまゝ文へ移して行くところに、その自然な構成を可能にしてゐると思ふのである。

私は一年生が學校へ入つて來るとすぐから、努めて子供達と座談するやうにして來た。朝學校へ行くと、すぐ運動場や、教室の入口などで、出會頭に、子供達と話をしかける。

「先生 お早よう」

「お早よう 黎司 もう來たのかね」

「キノフ、ボクガネ、

オウチヘ カヘツテネ、

ランドセル ヲ オイテネ

ウラヘ イツタラネ

タケノコ ガ デテキタヨ

トツテモ カハイイ タケノコダヨ

ツチ ヲ モチヤゲテ タンダヨ」

「フン フン」ときいてゐた私は、黎司の話を、そのまゝ、耳に残つたまゝを、ノートに書きつけて置いたのであつた。

「オイ、オレヲ、ニンジン ニンジンテ イフケレド、オレノナマヘニハ、ニノジハ ツキヤ シナイヂ ヤナイカ」

これも同じ黎司君が、或朝友達の一人に運動場で抗議してゐた言葉をそのまゝ記録したものである。黎司君の頭の毛は西洋人の子供のやうに茶色がかつてゐる。それで出穂君のお父さんが、この子供を「にんじん」——ジュル・ルナールのにんじんにならつて——と呼んだのがもとで、今では、私の學校の子供達は、誰も黎司君を「にんじん」と呼んでゐるのだが、或朝黎司君は、友達の一人をつかまへて、かう言つて抗議をしてゐたのである。

かうして、折々にノートした、これらの子供の話が、だいぶたまつた或日、私は子供達を集めて、かう言つた。

「さア、みんな、今日は君達の文を読んであげよう。いいかね。初めには、黎司君の文を読むよ」

さう言つて「オイ、オレヲ ニンジン ニンジンテ イフケレド……」と、私が讀出した時、黎司君は、びつくりして、私を見たのであつた。次々と讀んで行くと、子供達は、みんな驚き顔に私をみつめるのであつた。其處で私は言つた。

「おぼえてゐるだらう、みんなが喋つてゐたことを、先生は、このノートに書いて置いたんだよ。みんな君達の喋つたことばかりなんだよ。君達の喋つたまゝを、先生が書いてみたら、こんな文になつたんだよ。お話を、そのまゝ書いてごらん。おもしろい文が出来るからね。」

さう言つて、私は文を書く入口を子供達に示したのであつた。

「お話を文字に移したまゝが文である」と言ふことを、はつきりと知らせることが、私が子供達に、文構成の技巧を知らせる最初の指導でもあり、又それが最後の指導でもあると思つてゐるのである。

### 児童文の構成と技術（その三）

「お話を、文字に、移したまゝが文である」と私は言つたが、それではそのお話を構成する力は何であら



うか。それこそ當然に究明せねばならぬ次の問題であらねばならぬ。

そして、その問題に答ふべき結論は「野性的な情熱」であると思ふ。

子供達の持つてゐる野性的な情熱こそ、子供達の生活を構成し、従つて子供達のお話をも構成するのだと私は思ふ。

この野性的な情熱が、どんなに子供の文を力強く構成してゐるか。次の文を読んでみてほしい。

メメヅ 高田市東本町小學校一年生 某

ボクノウチノ、バアチヤハ、メメヅガキライデス。メメヅガキルト、ヤダヤダトテヲフツテニゲマス。

ボクハ クサヲトツテキルト、大キナメメヅガ デテ キマシタ。ボクハ ソノ メメヅ ヲ ボウニ

ツケテ

「メメヅダゾー」

トイツテユクト、バアチヤハ、タマゲテ ニゲテ ユキマシタ。ソシテ、

「バカヤロメ、ウチクンナ」ト シカリマシタ。ボクハ オトウト ヲ ヨバツテ、メメヅヲキツテ マ

マゴチヤヲ シマシタ。ソレカラ メメヅノ ハカヲツクリマシタ。

児童文の構成と技術 (その四)

子供の文とのみは言はない。大人の人でもさうだ。いや文とのみは言はない。お話でもさうだ。生活の凡てがさうだ。

さうだと言ふのは、三つの發展をすると言ふのだ。

意欲と環境があれば其處に問題が生れる。

環境から意欲へでも、意欲から環境へでもそれは同じことだが、とにかく環境か意欲かその一方が他方を刺激した時に問題が発生する。其處から生活は出發する。

そして意欲が環境を再構成する。又は環境が意欲を再訓練する。それが生活だ。

生活とは消えることでなく、發展することである。一般に食ふと言ふことは消えることでなく育つことである。

文と言ふものも、この生活が表現されたものであるのだから、其處には、作者の個性と、そのバックをなす環境とが、一つの生活として揚棄された姿が表現されてゐる筈である。

1 作者は何を欲したか

2 如何なる環境が作者を刺激したか

3 作者は如何にして生活したか

この三つのものこそ、生活の構成であり、従つて文そのものゝ根本的構成様式である。

この根本的な様式を踏んだ文として、私は次の児童文を紹介したい。

「スキー」ヲ買ツテモラツタ

高田市東本町校三年 高原幸久

學校カラ歸ツテ外デ遊ンデ居ルト、瀧川君ヤ山本君等ガ工場ノ所ノ山デ、スキーヲハイテスベツテ居ル。  
ミテ居ルトホントウニ面白ソウナノデ、僕モツククテタマラナイガ、僕ハスキーヲ持ツテ居ナイノデ乗ル

事が出来ナイ。

山本君ニ「オイ利チヤ、チツトスキー貸シテクンナイカ。」ト言ツタガ「ヤダデヤ今コンナニスベツテ居ルンダネカ。」ト言ツテ貸シテクレナイ。

仕方ガナイ家へ行ツテ買ツテモラヲウト思ツテ飛ンデハイツテオ母サンニ「ネエ皆スキー持ツテ居ルシ僕ニモ買ツテクンナイ」トタノムト母ハ「ソナニホシイナラオ父サンニタノンデミレヤ」トイヒナサツタ。然シオ父サンニタノムノガ何トナク恐ロシイ。ソレハ何カ氣ニ入ラン事ガアルト、ブン／＼オコルノデタノンデミル氣ニナラナイ。ソコデ又オ母サンニ「ネエイイネカネオマンノ錢デ買ツテクンナイネエ。」トタノンダガ「オ母サンナンカ何ノ錢アルヤ。」

「ソサオマンオ父サンニタノンデクンナイ。」トイツテ居ルトザシキノ方デ「兄、何イツテルンダ、スキーホシイノカ、ソナニホシイカラ買ツテヤルワ。」ト父の聲。

僕ハウレシクテ／＼タマラナイ。「ホントカネ」ト聞クト、オ父サンハ「何ウソイフヤ、ソノ代リ勉強シナイカラダメグゾ」ト言ハレル。「ハ、勉強シルワネ早く買ツテクンナイ」トイフト早く仕度シレト言ハレタノデ、大急ギデマントヲ着テ外へ出タ。

オ父サンノ後ヘツイテズン／＼本町ノ方へ行クト、瀧野ノ本屋ノガン本ニスキーガ並ベテアツタ。ヂツトミテ居ルト本屋ノ主人ガ「スキーデスカ。」ト聞イタガ返事モシナイデ向フへ行ツタ。今度ハ大原ノ店デサンゼンミテ、一圓四十錢ノヲ十錢マケテモラヒ、ソノ上四十錢ノツエマデ買ツテヨロコビ勇ンデ家へ歸ツタ。

道々オ父サンハオコル時ハオソロシイガ買フ時ハ買ツテクレルノダナト思ツタ。

尙この文は、これを昔から詩の一般様式として考へられて來た起・承・轉・結の構成法から考察してみるのもおもしろい。

最初から「貸シテクレナイ」までが起である。

「仕方ガナイ」から「何ノ錢アルヤ」までが承である。

「兄、何イツテルンダ」から「大急ギデマントヲ着テ外へ出タ」までが轉である。  
以下が結である。

「道々オ父サンハ」からは、作者の感想であり、それは、この生活の發展から生れた意味とか情味とか言ふものでもあるのだ。

本來かうした感想は、讀者自身、この文を読むことによつて、味得すべき筈のものであつて、一般的にはなくもがなのことであるが、然し、この文の場合などでは、この最後の言葉が、妙にほゝえましく光つてゐるのは、この感想が、抽象的結論ではなくて、道々さう思つて歩む、子供自身の感激であるからだ。然もその感激こそは、唯單にこのスキの問題だけから來た感激ではなくして、遠くこの子供と父親との日頃の生  
活交渉に對峙して、叫ばれてゐるのだと思はれる。其處に大きい表現効果を持つてゐると思はれるのである。

#### 児童文と構成技術の指導

最後に児童文の構成技術の指導に就いて、二三の感想を語つてみたい。

#### A 低學年児童と文の構成指導



低學年の兒童に對しては、理性的にプロットを立てさせると言ふよりも、強く情意的に文とすべき焦點を把ませることが必要である。

焦點を把むことが、そのまゝ情意的に文への構成を可能にさせるものだからである。

「取材」と言ふか。文題と言ふか。もつと適確には表現せんとする文旨の把握と言ふか。さうしたことが一つの情意的な立案となるのである。

吾々は、子供達に何かを語らせようとする時に、いろいろの方法で、この「文題」を刺激する。

(イ) 例へば、子供達が強い刺激を持つたと思はれる生活に對して、話かけることも一つの方法である。

「日曜日のお話をして下さい」

「昨日のお祭には何をしましたか」

「夢を見たことがありますか」

(ロ) 文題の紹介——文を書く前に、子供達の書かうとする文題を板書して紹介する。

そのことが、他の兒童に文題を發見させる刺激となる。

(ハ) 味のある文を讀んでやる。

「つりこまれる」と言ふのが、人情であり、子供の自然である。

きいてゐると語りたくなるのである。

これを要するに、低學年の兒童にあつては、凡てが、感覺的、模倣的、直覺的であるのだから、取材から構成へではなく、文題の發見は直ちに、情意的な構成力を持つてゐるのである。

だから、情意的に取材させること、それが直ちに、低學年兒童への文の構成指導となるのである。

最も自覺的な文構成の技術を指導する過度的指導として、常によりき作品を讀んでやると言ふことの必要であることは言ふまでもない。

## B 高學年兒童と文の構成指導

高學年の兒童になつたら、多少コンポジションとかプロットとか言ふことに就いても計畫的に指導する必要がある。

では高學年に於ける文構成の指導は如何にすべきであるか。私はこれを二つの根本的な立案法として指導したいと思つてゐる。即ち「解らせない文」「味はせない文」と言ふことが、文を構成する上の最も根本的な立案とならねばならぬと思ふ。

解らせない文は 論理的な 構成を

味はせない文は 直觀的な 構成を

つまり、「解らせない文」では、解らせない條件を思出すまゝに書きつけさせて、同じやうなことは一所に集めるやうにさせ、それに一二三の順序をつけて立案させるのである。

初——目的を語る。

中——説明をする。(例を挙げたり、比較したり)

終——結論をする。

この三様式を基本にして、文を構成させるのであるが、時には「初」を省いたり、「終」を省いたり、逆に「終」から入つて、「初」へ出るやうな書方もあるわけである。

これ等は、文例をとつて説明してやるのが一番わかりいゝであらう。

次に、「味はせたい文」にあつては、先づ作者自身の感銘を思出すまゝに書きつけさせて、その感銘の依つて來たる生活の具象を擧げさせ、それ等の生活具象を、大體に於て生活の順序に書せるのがいゝと思ふ。特にこの場合感銘の焦點を強く印象づけて立案させることが必要である。

## 商業文の構成と技術——服部嘉香

### 一 商業文の目的

商業文の作成は、技術であると同時に、創作である。有能な文書係は、いよいよ執筆といふ時に當つて、書くべき用件は勿論、その一文中に取扱ふべき商品、營業者——會社、銀行、商店、工場等——そのもの從來並びに將來の信用や、筆を執つて紙に臨まうとする自分みづからの使命等について、まづ沈思するであらう。その精神集中の間に、文案の内容を考へ、練り、文の効果を念じ、鍛へ、これこそ最上、最善、最美最新、最有力、最有利と思ふところまで想を押しつめて、やがて文を草し、筆を進めるのである。それであつて、必ず、力あり、魂こもる商業文が作成せられる。光榮を感じ、感激に燃える刹那である。この喜びに達するまで、創作的過程と何の異なるところがあらう。

この眞剣な態度から生まれるものは、個性あり、創意ある商業文である。暗示あり、魅力ある商業文である。誠實あり、親切ある商業文である。愛撫あり、刺戟ある商業文である。機智あり、活氣ある商業文である。説得力あり、支配力ある商業文である。そろばんの響なく、貨幣の臭のない商業文である。氣品を保ち禮儀を失はず、しかも相手をして自己の思ふやうに決意し、行動せしめる商業文である。それがあるがために



商品は確實に購はれ、事務は圓満に處理せられ、信用は漸次に高められる。

巧妙で誠實な商業文は、一種の魔術である。それは、相手にとつては欲望の充足となり、自己にとつては利益の獲得となる兩刃の魔術である。相手の感情も喜び、自己の勘定も喜ぶ二重のカンジョウ満足の魔術である。即ち、一通の奉書も、一枚の葉書も、その文面も、形式も、用紙も、書式も、印刷も、意匠も、取扱ひ方も、すべてが相手方と自分方とに幸福の微笑を惠むものでなければならん。

## 二 商業文作成の要領

商業文作成の要領乃至心構へともいふべきものは、歐米では、早くから

明瞭、正確、簡潔

の三條件に要約してゐたが、わたくしは、それに、

鄭重、機轉、平易

の三項を加へて説いて來た。「明瞭」は何を表すかの問題に觸れるもので、用件の内容を限定し、適語を適所に置いて、表現を明白にするのである。「正確」は如何に表すかの問題を取扱ふもの、明瞭にせられた用件の説明について、誤解や苦情を未然に妨ぐやうにする。敘述上の注意である。「簡潔」は、その敘述に無駄なく而も洩らすところなく、言葉少く切り上げる構文上の用意である。

以上三要件の實踐は、もちろん商業文の作成に必要なではあるが、これだけでは全然事務的な手紙しか出來

ないであらう。それでは望みはない。或金錢登録器會社でも文筆係一同に、

くだくだしい手紙を喜ぶ人にはそのやうに書け。

氣が短く、一言で要領を得たがる人には、その向に書け。

都會に住む多忙の人には短い文を、田舎に住む人には長い文を書け。

婦人は、概して長い手紙を喜ぶから、その氣に入るやうに書け。

などと考へてゐるぐらゐで、必ずしも簡潔第一主義でないところが多い。要するに、冗慢に流れぬやうにとの消極的の注意と見るべきであらう。

三要件に加へるわたしの三要件は、商業文の本質に基づいたものに外ならん。まづ「鄭重」であるが、相手が取引先でも得意先でも、發信者からは多少とも恩顧を感じすべき關係にあるのだから、言葉や取扱を鄭重にする必要があらう。單に用が足りるといふだけでゐて、發信者の誠意乃至謝意を籠めるのは望ましいことであらねばならん。次に「機轉」アメリカの通信學校長シャウ・コーディ氏は「氣の利かぬ手紙は間違が多くなるものだ」といつたが、わたくしのいふ機轉も、要するに、氣を利かすことである。文に面白みを工夫する。多少の愛嬌を添へる、抜け目のないやうに、而も相手の反感を招かぬやうに書くのは、すべて機轉の働きに外ならん。

以上の五要件は、説明の上では分離して述べはしたもの、執筆の際一々區別して考へられるものではない。それらを打つて一丸としたところに、全體としての一種の特色、一貫した調子を見せねばならんことはいふまでもないのであるが、わたくしは、それらを總括するものとして「平易」を挙げたい。氣取らぬこと

誇張を避けること、無用の文飾を加へぬこと、尊敬に過不及のないやうにすること、かういふ點に注意をすれば、文はおのづから平易になり、随つてまた、明瞭にも、正確にも、簡潔にも、鄭重にもなり、また、機轉を利かす餘地もあらう。

### 三 商業文の對人關係

商業文作成の心構へとして、今一つ注意すべきことがある。これは、大正三年十月初刊の拙著に於て始めて指摘し、今では一樣に常識となつてゐることであるが、商業文の對人關係と稱するものである。

普通の社交書簡文では、發信者受信者との關係は極めて簡單で、自分の父、姉、恩師、友人、使用人といふ風に、平素からそれぞれ親しみがあつて、文章上の見當もつけ易い間柄で、殆どすべての場合

發信者——個人  
受信者——個人

の關係にある。ところが、商業文となると、發信者も受信者も、必ずしも個人に限らないのである。例へば、世間相手の人を相手とする披露狀、勸誘狀などは一個人に宛てるわけではなく、「群」もしくは「團體」を受信者と見なすべきものであり、また會社、銀行、商店に對し、「何會社御中」、「何銀行御中」、「何商店様」のやうに、その全體に宛てるものや、それらの内部の、「何々課御中」「何々係殿」といふやうな或一部分の機關に宛てるものも、相手は決して個人でない。これを發信者側について考へてみても、會社名、商店名、もしくは何銀行貸付係、何商店輸出部などいふ署名が多いのであるから、そこにも個人でない發信者があるわけになる。要するに、商業文では、

受信者	——	發信者
個人	——	個人
團體	——	團體

の如く、相手や事務擔當の如何によつて二種の區別があり、結局、

- (一) 個人から個人へ、
- (二) 個人から團體へ、
- (三) 團體から個人へ、
- (四) 團體から團體へ、

といふ四通りの場合があるとせねばならぬのである。而も商業文の執筆者は、たいてい文書係もしくは通信販賣部員で、彼等は、自分の名を以て自分の用を足す手紙を認めることはなく、自分の屬する一團體、もしくはその團體中の或個人のために代筆をするのであるから、特に發信者（自分でないところの）と受信者（私的には自分と直接の關係のないところの）との關係に特別に注意し、先方の感情並びに勘定を全うする工夫をせねばならぬのであるから、對人關係は特別に注意する必要があるのである。

同じく相手が個人であるにしても、得意先と見込客とは、惹きつけ方を變へる必要がある。取引先と得意先、單なる得意先と常得意先とでも然うである。男子宛と婦人宛、もしくは「紳士向」と「御婦人お子供様方」とでも別種の工天をせねばならず、都會人と地方人とは同じ調子のもを出すのは拙策であらうし、



團體に對しても、大小の別、單名と連名と、記名と無記名との場合もあらうし、取引關係の疎密、信用程度や情實の厚薄についても、一考の後に案文する必要があらう。

商業文の取扱ふ事實の内容や種類は、微妙なもの、複雑なものが多い。且つ、面接してゐてさへ苦情の起りがちな商取引、販賣事務等に關して、殆ど悉く直接に面接することなく、有効な通信をせねばならぬのであるから、對人關係は決して等閑に附せられない。單にその用語上の變化を研究するだけでも相當の冊子を形成するであらう。

#### 四 商業文の構成要素

完全な商業文には、次の十六要素が含まれる。

商業文	
前附	前文
番 號……差出すべき書類の番號。	頭 語……「拜啓」「謹啓」の類。
日 附……年月日を書く。	時候、安否の挨拶
作成地名……發信地の名。	感謝、陳謝の挨拶
宛 名……受信者の個人名または團體名。	
敬 稱……「殿」「様」「御中」の類。	
脇 附……「侍史」「御中」の類。	
署 名……商店、社名、銀行名、個人名。	

末文		副文	
結	收結の挨拶……「先は何々迄如斯に候」の類。	別	別
	語……「敬具」「勿々」「以上」の類。	再	再
申……	追つて書。	記……	記……
		一覽式の表など。	紙……
			別紙同封物。

社交上の手紙は、多くの場合、「拜啓」から始めて主文に入り、「頓首」で結んでから、その奥に、日附、署名、宛名等を後附として書くのであるが、商業文では、社交書簡文に於て後附となるべきものを、前附とする。

まづ最初に書簡番號を入れる。これは、發信者に於て整理或は後日参照に便するためであるが、受信者にとつても、「貴店第七十二號便にて御申越の件」のやう書くことが出来るから、取引頻繁な間柄では特に重寶である。

日附は番號の次の行に入れる。後日の證據力として特に必要なものであるから、必ず年月日の三項を記載する。

作成地名を書くのは外國の商業文に於ての習慣であるが、わが國でもこれを採用する向が少くない。記入場所は署名の上もしくは右肩。

宛名と署名は、番號日附の次の行、もしくは、これらの記入場所が欄外にある時は、罫線の第一行、第二行に書く。これは受信者が開披するや直ちに誰から誰へ何日附に送られた書簡かといふことを一目に知らし

めるためである。

敬稱は宛名に添へる「殿」「様」「御中」の類で、取引先へは「殿」得意先へは「様」または、男子へは「殿」婦人へは「様」を書き、「御中」は團體名に對し、「松平商店様」と書く代りに「松平商店御中」のやうに書く。

脇附は、宛名の左下に字體を小さくして書き入れる。普通には「侍史」鄭重には「御侍史」などを用ゐる。以上、前附の全部を終つてから本文に入るのである。本文の初は、

頭語。以前は希能とか起筆とか呼ばれてゐたが、わたくしは、大正三年の拙著に、結語と相對して頭語といふ新稱を用ゐた。社交上の挨拶でないから、

往文には——拜啓、謹啓、肅啓、

返文には——拜復、

を用ゐる程度で差支ない。最近は“gentlemen,” “Dear sirs,” を省略するアメリカ風に倣つて、頭語を省く例が多くなつてゐるが、禮容を正しくすべき商業文では、作文にも、口語文にも、冒頭挨拶として必ず置くべきものと思ふ。

時候挨拶。頭語につづいて、普通には時候の挨拶を入れる。ここも社交の意味を含まないから、

輕暖、春暖、春暖快適  
向暑、新綠爽快、大暑  
殘暑、新涼、秋冷、向寒  
寒冷、不願、月迫、日迫

の  
砌 節 候

寒氣凌ぎかれ  
殘暑耐へ難く  
春寒やや緩み  
連日鬱陶しく  
冷氣頓に加はり

候

處  
折柄  
へども

の調子にしてよろしく、時候の場合、例へば、百貨店の季市賣出し案内状、時候見舞を含む各種挨拶状にはその都度に相當の工夫を要するであらう。

安否挨拶については、二三注意すべきことがある。第一個人宛には、

拜啓春暖の候愈御清祥奉存候

拜啓輕暖の節いよく御健祥の段敬祝の至に存じます。

のやうに、相手の安否を尋ねることをせず、その健康を祝する挨拶にする。御機嫌はいいかお伺ひする、といふ風に尋ねるのは、社交書簡文では、眞情の言葉とはならうけれども、商業文では、別にその返事を求めるわけでないから、あつさりと相手の健康を喜んでおくのである。第二には、團體宛の安否挨拶にも、

拜啓爾來愈御繁昌に候や伺上候

拜啓其後御變りもなく御營業の段お喜び申上げます。

のやうな、質問的並びに消極的の祝辭を書かないことである。積極的に、



愈々盛昌慶賀の至に存上候

其後着々御成功何よりの事と千萬お喜び申上げます。

のやうに祝つてしまはねばならん。第三に、團體宛には、必ずしも時候の挨拶を併記する必要のないことを注意しておきたい。

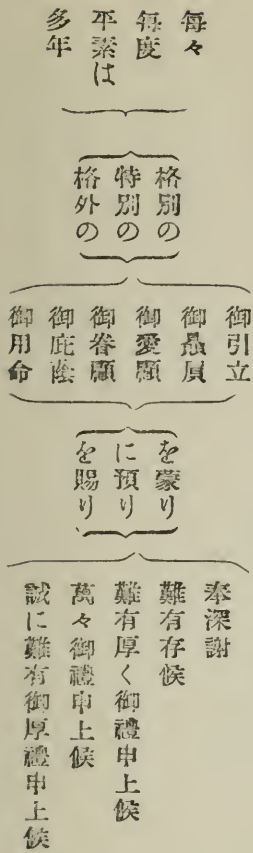
残暑凌ぎかね候處貴社愈御隆昌奉賀候

春暖の候愈繁榮賀上候

日迫の節愈御多繁と存上げます。

右の例を見ると、初の二つには、時候と相手の繁昌とに何ら必然な繋りが見えず、終の年末多忙といふのが幾分それがあるに過ぎないし、而もそれも強ひて書く必要のあるものと思はれないのである。

感謝挨拶とは、主として、



の類の挨拶を指す。「御引立」は平凡、「御愛顧」よりも「御眷顧」の方が趣があり、「御眷寵」「御厚眷」などとすることも出来よう。初めての客に、「毎々御引立を蒙り」は書けないが、また、都合によっては、

今回は特に多數御買上の榮を賜り候段誠に難有千萬御厚禮申上候

のやうに書く變化をも心得てゐなければならんであらう。

陳謝挨拶は、事に應じての詫を、前文として軽く扱ふのである。

其後は御無音申譯無之候

毎々御催促に預り相濟み申さず候

再度の御書面に接し恐縮の至に存じます。

荷造不完全の由にて御照會に預り何共相濟み申さず候

などの類である。

次は主文。ここは一文の眼目、主體となるところで、それにつづいては、末文が来る。收結の挨拶として、前文と照應して主文の用件を結びまして、自然を祈つたり、愛顧を頼んだりもする。

右	御案内	御通知
先は	御照會	御請求
此段	御依頼	御返事
	迄	申上度
	如斯に候	如斯に御座候
		得實意候

乍末御自愛專一に祈上候

尙乍此上御眷顧の程御願申上候

結語は頭語に對して訣別の一體を述べる役目を有し、候文、口語文を問はず、まして頭語や收結の挨拶の有無に拘らず必ずこれを置く習慣となつてゐる。

敬具、拜具、頓首、謹言、匆々、以上

などあるが、商業文としては、すべての場合に「敬具」を用ゐておけばいい。

頭語以下結語までを本文と呼ぶ。

副文は、本文に漏れたところを補充したり、本文と關係のない挨拶を書き添へたり、本文に既述の事項について、その要領、急所を特に反覆して、注意を促したりする場合に活用する。

別記は、特殊の事項を主文の中よりは主文の外に表解式に掲出する方法で、それとの照會を明らかにするため、主文中に「左記の通り」「別記の如く」などと書いて置く。

別紙は別記とすべきものを、別の用紙に認めたもので、主文中に「別紙の通り」「別紙×通相添へ」など書き入れる。

## 五 商業文の主文と文體

一通の商業文に於て文體となる部分を、從來は漫然と本文と呼んでゐるが、わたくしは特に主文と稱し、前文、主文、末文の全部を本文と呼んで、區別してゐる。

主文の技術如何は、一通の文全體の死活を制する。形の上の技術としては、

- (一) 時間は、經道の順序に従ふこと、
- (二) 主用を先にして、従用を後にすること、
- (三) 有形を先にし、無形を後にすること、
- (四) 全體としては結論を先にし、部分、各論を後にすること、
- (五) 近いものを先にし、遠いものを後にすること、
- (六) 同種類のを先にし、異種類のを後にすること、

かういふ點に注意すべきである。アメリカ語では第一、主義で唱へられる。「拜啓」に當る最初の挨拶語をも省き、文の第一行から用件を書き出せといふのである。前記の心得も、要するにそれに似た主張に外ならん。まして、主文を生かすために、別行主義も實行すべきであらう。別行主義とは長文に亘るもの、用件の複雑なものを、別行書、一打書（一を打つて別行に書く）、○書（別行ごとに○を附ける）、見出書にしたり、一紙一件法を用ゐたりして、效果第一を狙ふことの總稱である。

最後に、文體について一言しておきたい。

現在のところ、商業文の文體は候文と口語文とが相半ばしてゐる。普通の社交書簡文では已に十中の八九まで口語文で書かれるやうになつたが、商業文は主要な用件を含む實用文であり、明確、簡潔を主眼とするところから、慣用久しい候文は、最もそれに適合する文體とされてゐるのである。殊に、機轉を利かしたり禮儀正しく表現するには、候文の方が書きやすい。

しかし、鄭重、懇懃を本位とする場合、複雑な内容を誤解を挿む餘地のないやうに周到に書く場合、取引



上に起りやすい種々の苦情を旨く解決する場合、親しみ、甘え、説服し、勸説する場合などには、口語文の方が大いに有効でもある。

候文の特色は「候」一字を自由自在に使ひこなすところにある。事務的なもの、攻勢的なものには特に効果的だ。口語文には、冗談に流れ、單調に傾く弊はあるが、しかし、自由で、輕快で、平易で、行届いてゐて、すらすらとしたところ親しみがあつて伸びのびとしたところなど、候文の遠く及ばない特色を持つてゐるから、將來は、大部分口語文となることと思ふ。

## 編輯後記

茲に現代文章道に劃期的記念塔を高く築いて、本講座全八卷の完成を告ぐるに方り、顧問各位、執筆諸先生並に最後まで熱烈なる御支持を賜つた天下幾萬の會員諸賢に對し、心から深甚の感謝を表明する機會の與へられたことを光榮とします。

顧みれば後の祭ながら「あゝもしたかつた、かうもしたかつた」といふ心残りがないではない。然も四月その第一回配本を開始してより九ヶ月、些の閑暇も無くひたむきに編輯に没頭した結果は顯れて、こゝに最終回配本「技術篇」に加へて、全八卷の歐語を網羅した解説事典を同時に座右に呈するまで、澁帶なく嚴格に月一回刊行を續け來つたことは、何といつてもわれ等の本懐でなければならぬ。

全卷完成して、本講座のため更に更めて吹聴すべき何ものもない。手を離れたボールは會員諸賢の意力如何によつてヒットたべく、またストライクたるべく、われ等はたゞベストを盡して今や些の遺憾もない。希くば本講座が來朝アメリカ野球のそれにも増して、讀者に、章開眼のホームラン續出するに至るべきを確く信じ、且つ心からその活用を希望してやまない。

本講座全收載項目三百、執筆者數二百、流石に各卷の檢索困難なるべきを思ひ、われ等は別冊《日本現代文章講座歐語解説事典》に、纏めてその《總目次》を添附した。

《事典》は形こそ小さいが、かくして、われ等の些やかな贈り物として、大體諸賢の應用に堪へ得るものと爲し得たことを以て満足する外はない。

當初公募の節附したところの特典《編輯著述便覽》の引換期限が切迫した。まだクーポンを御送附無き向もあるやうであるが、これは十一月末日限り無効となるものにつき、豫めこゝに御注意申上げてをきます。

目下東京出版協會主催で「福引附圖書大特賣」を斷行してゐる。弊閣に於てもこれに参加し別添目錄の書冊に限り、奉仕特價を附して發賣中。詳細は就いて御覽頂けば分るが、各種名著を網羅して剩すところがない。愛書家の見逃し難き絶好機會である。折返し直接弊閣宛としどし前金御註文を頂きたく、遠近とも會員諸賢の御愛顧に酬ゆるため、御満足の行きますやう御便宜を計りたいと思ひます。何卒至急御申込下さい。

終りに際し、諸賢の御健康を祝福し、併せて御繁榮を心からお祈り申し上げます。



## 厚生閣版・隨筆感想集

下記各著は何れも最近好評を得た名著揃ひです  
他に文學書多數刊行——圖書總目錄無料進呈——

## 一人想ふ

〔四六判函入四一〇頁〕  
定價一圓九十錢  
送料十四錢

相馬御風著

聖賢の道を聴くもよし、されどたゞ靜かに雜草の如く度ましき想ひを一人思ふもの、——空を仰ぎ地に臥し、鳥と共にうたはん心こそわれ等と常にあらむ。北越の野に孤坐して語るわが御風相馬先生の感想隨筆集新たに出づ。

## 砂に坐して語る

〔四六判函入三四〇頁〕  
定價一圓八十錢  
送料十四錢

相馬御風著

哀しみを砂に托し、人の世の汚れをさらさらと地に落してまた語らず。切々胸を打つこの隨想！靜かに内に發し、屹々文に托す。自然を語り省みてこれを自然に聴く。觀照に暮れ自然に明くるこの著者の姿に見よ。

## 人・世間・自然

〔四六判函入三七〇頁〕  
定價一圓九十錢  
送料十四錢

相馬御風著

人と世間と自然と！越後の國糸魚川の閑居に住み、靜かに思索し體驗し且つ追憶する著者の近業をあつめた珠玉の文字。ニッポンの稱呼に關する卓見を收め、また一家の見を盛る。近頃第一の名隨筆。

## ちりがみ文章

〔四六判函入三四〇頁〕  
定價一圓八十錢  
送料十四錢

十一谷義三郎著

唐人お吉、神風連等の大作を以て一世に鳴る著者の最初の感想隨筆集。烈々たる作家の氣魄と縮緬のやうな肌ざはりのする藝術的香氣に充つ。文學日録・バット馬鹿の告白・ちりがみ文章の三篇より成る。——裝幀また華麗。

## 路次ぐらし

〔四六判函入二七〇頁〕  
定價一圓六十錢  
送料十四錢

百田宗治著

アミエルを説き芭蕉を語り、旅に人情の機微を嘗めつゝ、然もその心懷の赴くところ、恒に市井陋巷裡の人生を離れ得ぬ著者獨得の隨筆的百篇。自然觀照の感傷文學に倦ける人々に捧ぐ。詩人の書いた隨筆として稀有の逸品。



## 日本現代文章講座

報月

昭和九年十一月十日印刷  
昭和九年十一月十四日發行  
東京・麹町・下六番町  
發行所 厚生 生 閣  
電話九段三二一八  
振替東京五九六〇〇

研究することが出来るが、ただ一つ懸念されるのは、果して一貫した體系が持たせられるかどうかといふ危惧である。難然たるもの、まとまりのないものが出来はしまいかといふ不安がそれである。両方と比較して考へられることは、多數の人に書いて貰ひ、然もこれに一貫した編輯精神を盛つて、現代科學の粹とその實際指導を合せ得た時の完璧さである。われわれはこの方針より外にないと考へた。本講座の立場は實にここにあつたのだ。

## 回顧と展望

## A その動機

文章といふものは理論で書けるものではない。しかし、凡ゆることが科學的に検討され窮明されて來た現代に、文章のみが相變らず個人々々の才能如何によるとされ、ついぞこれを科學的に組織しようとする心構えさへ見えなかつたことは、何といつても不合理であつた。

例を小さくわが作文教育に限つてもこのことは分る。小學校で綴り方と呼び中等學校で作文と呼ぶが、われわれはその指導過程に十年一日の如く「教科書」たらしむべき一の定つた方針あるを知らぬのである。もとより優れた指導者の下によき芽生えが見えることは論を俟たない。が、このことはとりもなほさず、次の二つの異つた事實を偶然證明してゐるだけに過ぎないのだ。一つはよき指導を以てすれば文章は上達せしめることが出来るといふことである。

他の一つは、指導者個人の才能を度外視して、一の定つた指導形式なきために、若しその人を得なければ、それはただ徒らに何かを書いて白紙を埋め

## B その計畫

といふ行為を少しも出てゐない。——何か所謂「文章教科書」のやうなものはないものか？これがわれわれの本講座を計畫した動機だ。

しかし、ここに問題となるのは一個人でやる場合と多人數でやる場合との相違である。

一個人でやれば纏つた小ぢんまりとしたものが出来やう。しかし恐るべきは何といつてもその人の自己流が出ることだ。偏見もあらう獨斷もあらう。これをそのまま遵奉すれば忽ち出來上るものはその書いた人の「型」だ。型といふものが悪いのか？といふ問に對してわれ等は「文は人なり」といふ言葉に酬ひたいと思ふ。文は書く人の個性が出てゐなければ文ではない。少くとも優れた文といふことは出來ないのである。

それなら多くの人に書いて貰つたらどうであらう。凡ゆる方面の文章に多少なれ關係のある人々、例へば言語學者もあれば心理學者もある、教育者もあれば文學者もある、純藝術的文章に専念してゐる人もあれば通俗的なものを以て生命としてゐる人もある、廣告の専門家もあれば大學で商業文を受持つてゐる人もある、といふ風に！結果は現代の凡ゆる角度から文章を

## C その實現

さて實際にあたつてみると、元來通俗を嫌ふ學者方面と、感じを尊ぶ文學者方面に共に委屬して然も科學的合目的に全體を組織するといふことは、それが項目にして三百を出で執筆者實に二百を越えるプランの實踐であるだけに、多大の困難が伴つて來た。かう突きつめて來ると、一應は考へたプランも中途で放棄するの餘儀なきに至るべきを憂へしめた。が、考へてみると、誰にも實現出來るものなら既に當然出來てゐなければならぬ今日の文化の程度だ。

われわれは萬難を排して理想を戦ひとる決意をした。營利はあながち問ふところではない。出版の持つ文化的意義の上に斷然起つたのである。理解と同情と支持と！蓋をあけてみるとわれわれはわれわれの仕事に共

## D その完成

かくて出來上つたものが何であつたか？われわれは今その批判を全會員の前に委ねやうとしてゐる。

項目は全體の題目を統一せしめる意味に於て稍固くなつたのはやむを得ない。ただわれわれの感謝してゐるところは、元來こちらからお願ひした題目を變更されることなく、編輯者の統制に甘んじて本講座の綜合性に喜んで力を籍された諸家の寛容さだ。

このことは全體をどれだけ脈絡あるものにしたか知れないものがある。時はあたたかも「文藝復興」が云々されてゐる絶好のチャンスにあつた。在來かくも廣汎にして細緻なる文章研究が絶無であつたことに遠由してゐやう。われわれは今、出來上つたものを見て「よくも出來たものだ」といふ感懷を一入深くするのである。

## E その影響

谷崎潤一郎氏の「文章讀本」が出來た。島崎藤村氏の同じやうな試みが爲されやうとしてゐる。友松圓諦氏の佛教ものが佛教研究今日の旺盛の因をなしてゐるやうに、かくして本講座は續々として文章研究に拍車をかけることを確く信ずる。われ等の勞苦は酬ひられるだらう！

座講章文代現本日

一篇術技一

昭和九年十一月十日印刷  
昭和九年十一月十四日發行

編輯者 前本一男

發行者 岡本正一  
東京市麴町區下六番町四十八番地

印刷者 谷口熊之助  
東京市麴町區土手三番町廿九番地

印刷所 合資 谷口印刷所  
東京市麴町區土手三番町廿九番地

發行所 東京・麴町・下六番町  
厚生閣

電話九段(局)三二一八番  
振替東京五九六〇〇番



當擔家名百二壇學壇文·百三然整目項

(初當會入)錢十三金會入・錢十五圓一冊每・約璫













EAST-ASIAN LIB. UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 02956 3210